



ESTG

A METODOLOGIA DO DESIGN DO PRODUTO CRIATIVO DE
DESENVOLVIMENTO DE FIGURINOS PARA UMA PEÇA DE TEATRO

2019



INSTITUTO POLITÉCNICO
DE VIANA DO CASTELO

A METODOLOGIA DO DESIGN DO PRODUTO NO PROCESSO CRIATIVO DE DESENVOLVIMENTO DE FIGURINOS PARA UMA PEÇA DE TEATRO

O caso do Teatro do Noroeste - CDV

Juliana Ferraz Vilaça

Escola Superior de Tecnologia e Gestão



INSTITUTO POLITÉCNICO
DE VIANA DO CASTELO

Juliana Ferraz Vilaça

A METODOLOGIA DO DESIGN DO PRODUTO NO PROCESSO
CRIATIVO DE DESENVOLVIMENTO DE FIGURINOS PARA UMA
PEÇA DE TEATRO
o caso do Teatro do Noroeste – CDV

Nome do Curso de Mestrado
Design Integrado

Trabalho efectuado sob a orientação do
Professor(a) Doutor(a) Liliana Soares
e coorientação do
Professor Doutor Ermanno Aparo

Maio de 2019

Presidente: João Carlos Monteiro Martins

Professor Adjunto do IPVC-ESTG

Coordenador do curso

Vogal: Maria Antonieta Lopes Vilão Vaz de Moraes

Professora Adjunta do IPVC-ESTG

Arguente

Vogal: Liliana C. Marques Soares e Aparó

Professora Adjunta do IPVC-ESTG

Orientadora

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Professora Doutora Liliana Soares Aparo, a minha maior inspiração e apoio, obrigada por me iluminar com o seu enorme conhecimento dedicação e paixão que me transmitiu nestes últimos cinco anos de vida e em especial neste último percurso, sempre presente, a cada passo, nunca me deixando ir abaixo, a professora sempre teve esse poder com os seus alunos. Numa melodia tão terna e às vezes familiar me motivava, até mesmo quando eu virava o mundo do avesso, aos seus olhos havia sempre solução ... “descomplica Juliana”. É fantástico perceber o quanto cresci consigo. Nunca irei esquecer os momentos em que me deu força mesmo num dos piores momentos que a vida pode ter. Um enorme obrigada por fazer de mim uma pessoa e uma profissional melhor.

Ao meu coorientador, Professor Doutor Ermanno Aparo, um excelente profissional, das pessoas mais cultas que conheci e aprendi tanto. Muito obrigada, foi uma honra ter sido sua aluna, levarei para sempre as suas paixão e ambição comigo.

Ao pessoal do Teatro do Noroeste – CDV, com que tive o prazer de trabalhar, não dá para exprimir a gratidão, o carinho e o respeito que ganhei por todos que passaram pelo Teatro Sá de Miranda. Para além de tudo o que aprendi nesta área foi magnifico trabalhar com pessoas como vocês. As horas, os contratempos o stress, e mesmo assim continuam em pé muitas vezes cansados das longas horas de trabalho “extra” e essas é que foram! Tudo por amor ao teatro, à profissão, sendo sensacional perceber que todos fazem falta, são importantes. Tal como nós Designers, vocês não param e fazem magia todos os dias, transformam, criam, recriam e ainda voltam a recriar o já recriado. Se não isto que o melhor dos dois mundos!? Obrigada por tudo, obrigada pelo trabalho, a exigências, o profissionalismo, e por me fazerem sentir tão viva durante estes quatro meses que passei a vosso lado. Ao pessoal técnico, grupo criativo e atores convidados para a peça “A Estalajadeira”, não há palavras de agradecimento que cheguem para vocês. Foram os melhores parceiros nesta caminhada. Apesar de tudo vocês eram

profissionais, e o meu maior medo, vá eu tenho de confessar, eu tinha medo de vos desiludir. E essa foi a maior força, o facto de não vos poder dececionar e querer proporcionar o melhor para todos. Figurinos e adereços que estivessem ao vosso nível e não só a nível profissional, mas principalmente pessoal, nunca pensei que em alguns maus momentos fossem vocês a minha força e aos GRANDES Ricardo Simões e ao Rui Prata, muito OBRIGADA por tudo. Um especial “beso” e “muchas gracias” ao nosso Antonio Simón. Uma das pessoas que me encantou, mostrando o seu mundo, o seu percurso, a sua vida, o teatro. A sua paixão e a vida de um ator, cenógrafo, encenador, técnico, figurinista e professor... nem acredito que tive a sorte de trabalhar com alguém assim.

À minha família, aos “malucos lá de casa” e “à quinta”, aos meus pais, ao meu irmão e aos meus animais de estimação, obrigada e parabéns a nós pelas conquistas que temos alcançado nesta vida e porque são os melhores companheiros que poderia desejar. Aos meus avós, aos que já não estão, mas permanecem no meu coração, a maior gratidão que poderia sentir, sem eles não estaria onde estou, principalmente à minha avó Natércia que me apoiou sempre. À minha tia Luciana e o meu tio Moreira por me aturarem e serem os meus segundos pais, tal como os meus primos, que os tenho como irmãos mais novos. Á minha prima Sónia por último e muito especial, que mostrou durante este meu percurso de projeto de investigação ser uma guerreira, e apesar da vida nos pregar partidas depois de tantas batalhas alcançadas esta está prestes a passar à história.

Ao meu namorado, único e magnífico. Nico, obrigado amor, por me aturares nestes meses de stress, sem ti não seria a mesma coisa. Finalmente uma nova etapa está a caminho. Aos pais do meu namorado por me terem acolhido, tantas vezes em casa deles, em Viana do Castelo, onde encontrei sempre um aconchego carinhoso, como uma segunda família.

Aos meus amigos e colegas, a todos que me acompanharam estes anos, aos antigos, mas em especial à minha amiga Marine pelas noites, tardes e manhãs de trabalho nesta grande fase das nossas vidas.

RESUMO

Esta investigação tem como propósito legitimar a metodologia do Design do Produto na construção de novas soluções e aplicações de figurinos e adereços de cena para uma peça de teatro. O cruzamento entre as duas áreas, o Teatro e o Design, pode ser uma oportunidade para desencadear um processo criativo, único e singular. A dissertação beneficia da parceria com o grupo criativo integrante da Companhia de Teatro do Noroeste – CDV de Viana do Castelo, com a recriação e a interpretação de uma peça secular cómica clássica, “A Estalajadeira”, de Carlo Goldoni, apresentada, pela primeira vez, no século XVIII na Itália.

O estudo apresenta-se dividido em quatro momentos distintos. A primeira parte remete-se para a revisão bibliográfica sobre o tema e conceitos fundamentais para o desenvolvimento do projeto. A segunda parte orienta-se para o trabalho de campo com o grupo criativo da companhia de teatro. A terceira fase reserva-se à experimentação e a quarta fase dedica-se ao projeto e à materialização dos figurinos.

Por um lado, com esta investigação pretende-se demonstrar que as ligações entre disciplinas e saberes distintos podem ser a chave para um processo metodológico criativo, na construção de figurinos e adereços. Por outro lado, pretende-se provar que o desenho de figurinos é uma disciplina veiculadora de sensações e de significado. Com este estudo a metodologia do Design do Produto revela-se indispensável no processo criativo de uma companhia de teatro.

Palavras-chave: Metodologia, Design do Produto, Criatividade, Desenho, Figurinos, Teatro

Maio, 2019

ABSTRACT

This research aims to legitimize the methodology of Product Design in the construction of new solutions and applications of costumes and stage props for a play. The cross between the two areas, Theater and Design, can be an opportunity to unleash a creative, unique and singular process. The dissertation benefits from the partnership with the creative group Companhia de Teatro do Noroeste - CDV of Viana do Castelo, with the recreation and interpretation of a classic comic piece, "A Estalajadeira", by Carlo Goldoni, presented for the first time, in the eighteenth century in Italy.

The study is divided into four distinct moments. The first part refers to the bibliographic review on the theme and fundamental concepts for the development of the project. The second part is oriented to the field work with the creative group of the theater company. The third phase is reserved for experimentation and the fourth phase is dedicated to the design and materialization of costumes.

On the one hand, this research intends to demonstrate that the connections between disciplines and different knowledge can be the key to a creative methodological process, in the construction of costumes and props. On the other hand, it is tried to prove that the design of costumes is a discipline that transmits sensations and meaning. With this study the methodology of Product Design proves to be indispensable in the creative process of a theater company.

Keywords: Methodology, Product Design, Creativity, Drawing, Costume Design, Theater

May, 2019

ÍNDICE GERAL

1. Introdução	23
1.1. Objeto de Estudo	23
1.2. Limitações do Estudo	25
1.3. Questões de Investigação	25
1.4. Hipótese de Investigação	25
1.5. Motivações de Interesse	26
1.6. Objetivos	28
1.7. Metodologias	28
1.7.1. Momento Teórico	29
1.7.2. Momento de Trabalho de Campo	30
1.7.3. Momento de Experimentação	32
1.7.4. Momento de Projeto	33
2. O Design do Produto e a Criatividade	35
2.1. Apresentação do tema	35
2.2. Breve apresentação do papel do design do produto na criação de figurinos para Ópera, Cinema e Ballet no contexto ocidental	37
3. A peça “A Estalajadeira” de Carlo Goldoni	39
3.1. Briefing do Diretor Artístico da Companhia Teatro do Noroeste - CDV.	39
3.2. A peça “La Locandiera” apresentada, pela primeira vez, em Itália em 1753 por Carlo Goldoni	41
3.3. A peça “A Estalajadeira” no Pós-Guerra Europeu	43
3.3.1. “La Locandiera” por Luchino Visconti	44
3.3.2. “ <i>Arlecchino servitore di due padroni</i> ” por Giorgio Strehler	47

4. “A Estalajadeira” apresentada em Portugal em 2013 por Jorge Silva Melo	51
5. Trabalho de Campo: reconhecimento do grupo criativo da companhia do Teatro do Noroeste-CDV	54
5.1. As pessoas, os produtos e os processos	54
5.1.1. As pessoas	54
5.1.2. Os produtos	57
5.1.3. Os processos	59
5.2. Acompanhamento e conceção de figurinos e adereços para a peça “O Autómato”, 136ª criação do Teatro do Noroeste – CDV	61
5.3. Festival de Teatro de Viana do Castelo’18 – Segunda Edição de 10 a 18 de Novembro de 2018	71
5.4. Premissas para o Momento de Experimentação e Momento de Projeto	74
6. Experimentação e criação de figurinos para uma peça de teatro	76
6.1. O desenho de figurinos e o ato projetual	76
6.2. Elaboração de hipóteses de projeto para os figurinos	77
6.3. Preparação dos suportes e dos instrumentos de trabalho	82
7. Proposta de projeto: desenvolvimento de figurinos para a peça “A Estalajadeira”, 137ª criação do Teatro do Noroeste – CDV a apresentar no Teatro Sá de Miranda	93
7.1. Personagem Mirandolina (1)	95
7.1.1. A blusa	98
7.1.2. O Corpete	100
7.1.3. A saia	101
7.1.4. Variações sobre a personagem	102

7.2. Personagens Hortênsia (2) e Dejanira (3): as cómicas	104
7.2.1. As blusas	106
7.2.2. As mangas Rendadas (babados) (2), do figurino de Hortênsia (2)	107
7.2.3. As saias	108
7.2.4. Variações sobre as personagens	111
 7.3. Personagens Cavaleiro de Ripafatta (4), Marquês de Forlipópoli (5) e Conde de Albafiorita (6)	 114
7.3.1. As blusas	117
7.3.2. Os coletes	119
7.3.3. Os jabôs	121
7.3.4. Os casacos	122
7.3.5. A calça e os calções	127
7.3.6. Variações sobre as personagens	128
 7.4. Personagens Fabrício (7), Criado do Cavaleiro de Ripafatta (8) e Criado do Conde de Albafiorita (9)	 133
7.4.1. Casaco e colete	135
7.4.2. As blusas	136
7.4.3. Os calções e a calça	137
7.4.4. Variações sobre as personagens	138
 7.5. Premissas futuras do projeto	 143
 8. Conclusões	 146
 9. Referências bibliográficas	 149
 Anexo 1 - Diário de bordo	 153
 Anexo 2 - Entrevistas	 164
 Anexo 3 - Amostras de tecidos referentes a cada personagem da peça “A Estalajadeira”	 175

Anexo 4 - Flyers distribuídos pelos espetadores das Peças: “O Autómato” e “A Estalajadeira”, 136^a, 137^a respetivas criações do Teatro do Noroeste – CDV	184
Anexo 5 - Declarações de autentificação e autoria de figurinos e adereços das peças “O Autómato” e “A Estalajadeira”, 136^a, 137^a respetivas criações do Teatro do Noroeste – CDV	188
Anexo 6 - DESIGNA 2018 - Conferência Internacional de Investigação em Design	191

ÍNDICE DE IMAGENS COM REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Figura 1 36

“Esquema sintetizado sobre o Design e a Criatividade segundo a metodologia do processo criativo de Tim Brown”.

Fonte: Juliana Vilaça

Figura 2 - Da esquerda para a direita e de cima para baixo: 38

“Desenho de Gianfranco Ferrè para a Ópera Tamara (1895)”.

Fonte: <http://www.fondazionegianfrancoferre.com/home/mostre.php?lang=en#27>, acessado a 4 de Setembro de 2018

“Desenho de Jean Paul Gaultier da personagem Zorg para o filme ‘O Quinto Elemento’”. Fonte: <https://za.pinterest.com/pin/340866265528085099/>, acessado a 4 de Setembro de 2018

“Desenho dos figurinos de alunos da Bauhaus que serviram de referência para a interpretação de Fernando e Humberto Campana no ballet da performance ‘Virtually There’”.

Fonte: <https://casavogue.globo.com/Colunas/Gemada/noticia/2018/02/inspire-se-em-figurino-dos-irmaos-campana-para-sua-fantasia-deste-carnaval.html>, acessado a 4 de Setembro de 2018

Figura 3 - De cima para baixo, da esquerda para a direita 45

“Rina Morelli interpretando Mirandolina com um dos dois figurinos utilizados na peça de Visconti”.

“Esboço do traje de Mirandolina realizado pelo figurinista e cenógrafo Piero Tosi, extraído do livro ‘Piero Tosi. Costumi e cenografie’”.

Fonte: https://mybloggattaciara.blogspot.com/2017/02/blog-post_19.html, acessado a 6 de Outubro de 2018.

“Pintura ‘Girl with Racket and Shuttlecock’, óleo sobre tela, 82x66, séc. XVIII, (1699-1799) autor: Jean Chardin”.

Fonte: <https://www.virtualuffizi.com/girl-with-racket-and-shuttlecock.html>, acessado a 8 de Outubro de 2018

Figura 4 - De cima para baixo: 46

“Esboço de cenário de PierpoTosi, para a peça de Visconti”.

Fonte: https://mybloggattaciara.blogspot.com/2017/02/blog-post_19.html, acessado a 9 de Outubro de 2018

“Pintura de Giorgio Morandi, Natura morta, 1957, óleo sobre tela”.

Fonte: <https://www.widewalls.ch/artist/giorgio-morandi/>, acessado a 9 de Outubro de 2018

Figura 5 - Da esquerda para a direita: 47

“Actor Marcello Moretti interpretando Arlecchino, fotografia de Signorelli, com figurino produzido por Ebe Colciaghi e mascara por Hamlet Startori, ano de 1947”.
 Fonte: <http://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=1&ID=7200&imm=1&contatore=4&real=0>, acedido a 10 de Outubro de 2018

”“Arlecchino Servitore di Due Padroni”, primeira versão, dirigido por Giorgio Strehler, cenário por Gianni Ratto e figurinos de Ebe Colciaghi, ano de 1947”.
 Fonte: <https://journals.openedition.org/agon/2736#tocfrom1n2>, acedido a 10 de Outubro de 2018

Figura 6 48

“Cartaz publicitário da peça “Arlecchino Servitore di Due Padroni” (1953, segunda versão), de Giorgio Strehler, dimensões: 42x60”.
 Fonte: <http://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=4&ID=338&imm=1&contatore=3&real=0>, acedido a 10 de Outubro de 2018

Figura 7 - Da esquerda para a direita 49

“Desenho de figurino de Ebe Colciaghi, título: “Balanzone”, dimensões: 25X33,5”.
 Fonte: <https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=2&ID=321&imm=1&contatore=12&real=0>, acedido a 11 de Outubro de 2018

“Desenho de cenário de Gianni Ratto, título: “La Locanda”, dimensões: 52X34,7”.
 Fonte: <https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=2&ID=310&imm=1&contatore=1&real=0>, 11 de Outubro de 2018

Figura 8 - Da esquerda para a direita: 53

“A atriz Catarina Wallenstein, que interpreta a personagem Mirandolina, vestida com o traje de engomadeira”.
 Fonte: <http://culturavibra.com/teatro?id=542>, acedido a 22 de Setembro de 2018

“Perspetiva da cenografia, zona esquerda do cenário, os quartos e figurinos das atrizes Maria João Falcão e Maria João Pinho interpretando Hortência e Dejanira, respetivamente, juntamente com o ator Rúben Gomes interpretando Fabrício”.
 Fonte: <https://www.noticiasao minuto.com/cultura/45376/jorge-silva-melo-reencontra-a-estalajadeira-40-anos-depois>, acedido a 21 de Setembro de 2018

Figura 9 - De cima para baixo: 56

“Apresentação pública da programação para o ano de 2018 do Teatro do Noroeste – CDV apresentada pelos elementos da direção e direção artística da companhia”.
 Fonte: <https://radioaltominho.pt/noticias/teatro-do-noroeste-cdv-com-duas-estreias-ate-final-do-ano/>, acedido a 2 de Novembro de 2018

“Reunião com os elementos da equipa da companhia”.
 Fonte: <https://valem.pt/vlm/teatro-do-noroeste-cdv-25-anos-de-atividade-teatral/>, acedido a 2 de Novembro de 2018

Figura 10 - Da esquerda para a direita:	58
<p><i>“A peça “Anjo Branco” (2016), criação com a comunidade representada integralmente a bordo do Navio Hospital Gil Eannes, com encenação de Graeme Pulleyn e participação de 50 atores amadores das oficinas do Projeto Comunidade do Teatro do Noroeste – CDV: ATIVAJúnior, ATIVAsénior e Enquanto Navegávamos”.</i></p> <p>Fonte: https://maolmar.blogs.sapo.pt/anjo-branco-45213, acedido a 6 de Novembro de 2018</p>	
<p><i>“A peça “Antes de Começar” (2018), encenada por Elisabete Pinto, 134ª criação do Teatro do Noroeste – CDV”.</i></p> <p>Fonte: https://www.flickr.com/photos/146726134@N04/41255658881/in/photostream/, acedido a 6 de Novembro de 2018</p>	
Figura 11	59
<p><i>“Empresas e instituições de apoio à Companhia de Teatro do Noroeste – CDV, 2018.”</i> Fonte: http://centrodramaticodeviana.com/index.php?lg=1&id=82, acedido a 8 de Novembro de 2018</p>	
Figura 12	61
<p><i>“Capa de livro “Teatro Infantil” 15 peças de palco de Fernando de Paços. Editora: Verbo, 1ª Edição, Dezembro 2008, desenhos de Marcelo de Moraes”.</i></p> <p>Fonte: http://www.misteriojuvenil.info/detalhes.php?id=2942, acedido a 1 de Novembro de 2018</p>	
Figura 13 - Da esquerda para a direita:	62
<p><i>“Desenhos para os figurinos e adereços de figurino para as personagens Magda Magia e para o Robô Autómato, esboços realizados durante os ensaios.” Autoria de Juliana Vilaça. Técnica: lápis de cor aquareláveis e grafite, fotografias de Juliana Vilaça”.</i></p>	
Figura 14 - Da esquerda para a direita:	63
<p><i>“Mapa de Portugal com destaque para a Região do Norte de Portugal”. Fonte: Juliana Vilaça</i></p> <p><i>“Mapa com destaque na cidade de Viana do Castelo, identificação dos diferentes espaços utilizados”. Fonte: Juliana Vilaça.</i></p>	
Figura 15	64
<p><i>“Ida ao centro comercial, Estação Viana Shopping com os atores para a compra de calçado e algumas roupas, atriz Patrícia Ferreira a experimentar calçado com o figurino da personagem Autómato vestido, fotografia: Juliana Vilaça”.</i></p>	
Figura 16	65
<p><i>“Figurinos base dos três trabalhadores do Circo Mil Maravilhas, fotografia de Nuno Tomás”.</i></p>	
Figura 17	65
<p><i>“Figurinos das personagens: A. Bárbara a mulher barbuda, B. Magda Magia e C. Tic-tac, o Autómato, fotografias de Nuno Tomás”.</i></p>	

Figura 18	66
------------------------	----

“Figurinos das personagens: A. Firmino o homem forte, B. Ambrósio o atirador de facas e C. Dão Beltrão o dono do circo, fotografias de Nuno Tomás”.

Figura 19	66
------------------------	----

“Figurinos das personagens: A. Marcelino Malabarista, B. Chico Chicote o domador de leões e C. Palhaço Farolito, com nariz e gorro de cena final com Tic-tac (momento de ginastas), fotografias de Juliana Vilaça e Nuno Tomás”.

Figura 20 - Da esquerda para a direita:	68
--	----

“Ensaio na sala de ensaios do Café Concerto, atores com roupas e adereços de marcação”. “Ensaio na sala de ensaios, ator Pedro Roquette e a atriz Patrícia Ferreira treinam alguns exercícios de ginástica enquanto se recolhem notas juntamente com o encenador e o assistente de encenação, Gabriel Gomes e esquiços para figurinos e adereços, fotografias de Juliana Vilaça”.

Figura 21 - De cima para baixo:	69
--	----

“Ensaio já na sala de espetáculos do Café Concerto, ensaio já com alguns adereços e figurinos finais”. “Pós- ensaio geral assistido por convidados da companhia de diferentes fachas etárias, para apoio crítico construtivo da peça, fotografias de Juliana Vilaça”.

Figura 22 - Da esquerda para a direita:	70
--	----

Trabalhos manuais com materiais reciclados realizados pelos alunos da Escola Básica do Meio Areosa inspirados na personagem Tic-tac, fotografia de Margarida Barreto (aluna em fase de estágio do Mestrado em Ensino do 1º Ciclo do Ensino Básico e de Matemática e Ciências Naturais no 2º ciclo do Ensino Básico – ESSE- IPVC)”.

“Apresentação da peça “O Autómato” aos alunos do Pré-Escolar da E.B. de Monserrate”. Fonte: <http://ebmonserratevianadocastelo.blogspot.com/>, acedido a 7 de Novembro de 2018

Figura 23 - De cima para baixo:	71
--	----

“Momento cómico das personagens a tirar uma selfie enquanto negociam a cabeça de cartaz do Circo Mil Maravilhas”.

“Cena em que Chico Chicote tira o parafuso a Tic-tac e o avaria”

“Cena final em que Farolito e Tic-tac fazem o seu número de ginástica, fotografias de Rui Carvalho”.

Figura 24 - Da esquerda para a direita:	72
--	----

“Posto de informações, onde se preenchiem inquéritos para os espetadores deste Festival e entregavam fichas de dupla leitura (Braille)”. “Pós digestivo com o elenco da peça “Eu Salazar”, alguns membros da equipa do Teatro do Noroeste - CDV e respetivo publico, fotografias de Juliana Vilaça”.

Figura 25 - De cima para baixo, da esquerda para a direita:	73
--	----

“Publicidade online na Página de Facebook do Teatro do Noroeste - CDV às iniciativas”.

“Ver com as mãos”

Fonte: <https://www.facebook.com/teatro.do.noroeste.cdv/photos/pcb.2405430869472343/2405430716139025/?type=3&theater>, acessado a 10 de Novembro 2018

“Gestu”

Fonte: <https://www.facebook.com/teatro.do.noroeste.cdv/photos/pcb.2405430869472343/2405430762805687/?type=3&theater>, acessado a 10 de Novembro 2018

“Digestivo”

Fonte: <https://www.facebook.com/teatro.do.noroeste.cdv/photos/pcb.2405430869472343/2405430826139014/?type=3&theater>, acessado a 10 de Novembro 2018

Figura 26 79

“Anotações e levantamentos escritos pela investigadora que foram surgindo durante as leituras do texto da peça “A Estalajadeira”, fotografia de Juliana Vilaça”.

Figura 27 80

“Propostas ilustrativas para a personagem Mirandolina, numa perspectiva de figurino fantasioso, sem coloração e com coloração, respetivamente. Técnica: lápis de cor aquareláveis e grafite, desenhos com autoria de Juliana Vilaça, fotografias de Juliana Vilaça”.

Figura 28 82

“Proposta ilustrativa para as personagens Hortênsia e Dejanira, numa perspectiva de figurinos contemporâneos. Técnica: lápis de cor aquareláveis e grafite, desenhos com autoria de Juliana Vilaça, fotografias de Juliana Vilaça”.

Figura 29 - De cima para baixo, da esquerda para a direita: 84

“Proposta ilustrativa para o cenário fora do palco (jardim da estalagem), “árvores”, cilindros de pano branco ao alto, com projeção luz verde, vista dos camarotes, técnica: grafite, caneta e aquarelas”.

“Desenho com vista de perfil de uma parte do cenário e plateia, técnica: grafite e caneta”.

“Desenho de cenário, vista dos camarotes, técnica: aquarelas, marcadores e grafite, desenhos com autoria do cenógrafo Antonio Simón, fotografias de Juliana Vilaça”.

Figura 30 - De cima para baixo: 86

“Princípio da construção do cenário no armazém da companhia”. “Elaboração de desenhos de Juliana Vilaça em simultâneo com a construção do cenário. Técnica: grafite, desenhos com autoria de Juliana Vilaça, fotografias de Juliana Vilaça”.

Figura 31 87

“Elaboração dos primeiros três desenhos de figuras femininas, pesquisa de fontes de ilustração e bibliográfica. Técnica: grafite, desenhos com autoria de Juliana Vilaça, fotografia de Juliana Vilaça”.

Figura 32 - De cima para baixo, da esquerda para a direita: 88

“Procura de tecidos no armazém da companhia”. “Ida à feira de Caminha para compra dos restantes tecidos em falta”. “Escolha de tecidos no Atelier Dona Agulha, fotografia de Juliana Vilaça”.

Figura 33	89
<i>“Esquema numerado de vista perspética (cima) das diferentes áreas de trabalho do Atelier Dona Agulha”. Fonte: Juliana Vilaça</i>	
Figura 34	90
<i>Cópias dos desenhos originais realizados pela aluna investigadora, debate técnico sobre a confeção dos figurinos, fotografia de Juliana Vilaça”.</i>	
Figura 35 - De cima para baixo:	92
<i>“Fichas técnicas para anotação das medidas anatómicas dos atores, para orientação da costura.” Fonte: Juliana Vilaça</i>	
Figura 36 - Da esquerda para a direita:	93
<i>“Desenhos de figurinos com amostras de tecidos, desenhos com autoria de Juliana Vilaça”.</i>	
<i>“Figurino da personagem criado do cavaleiro, com ficha técnica de medidas, desenho do figurino e amostra dos tecidos do mesmo, fotografia de Juliana Vilaça”.</i>	
Figura 37	94
<i>“Esquema numerado com as silhuetas dos desenhos de figurinos das personagens da peça “A Estalajadeira”. Fonte de Juliana Vilaça”.</i>	
Figura 38	96
<i>“Análise da personagem 1, Mirandolina”. Fonte de Juliana Vilaça</i>	
Figura 39 - Da esquerda para a direita:	97
<i>“Retrato da Princesa Louise Auguste da Dinamarca, por Jens Juel (1787)”.</i>	
Fonte: http://modahistorica.blogspot.com/2013/05/a-moda-na-era-rococo.html , acedido a 10 de Abril de 2019	
<i>“Traje de trabalho doméstico”.</i>	
Fonte: https://books.google.pt/books?id=qLDjvzhCJ2oC&pg=PA44&dq=MODA+ROCOCO%C3%93&hl=ptPT&sa=X&ved=0ahUKEwjakbXzrzAhXN6OAKHfFsAwl4FBD0AQhAMAQ#v=onepage&q&f=false , acedido a 10 de Abril de 2019	
Figura 40	98
<i>“Análise ao desenho do figurino da personagem Mirandolina, esquema de componentes numerado”. Fonte de Juliana Vilaça</i>	
Figura 41	99
<i>“Da esquerda para a direita: “Passagem do ferro no tecido para a blusa, retirando os vincos”. “Corte do tecido para a parte frontal da blusa, fotografias de Juliana Vilaça”</i>	
Figura 42 Da esquerda para a direita:	100
<i>“Primeira experimentação ainda com as duas faixas de renda cosidas no folho em torno do decote.</i>	
<i>“Alteração ao desenho, nomeadamente ao corpete”.</i>	
<i>“Costura do forro do corpete em cetim, fotografias de Juliana Vilaça”.</i>	

Figura 43	101
<i>“Pormenor da parte superior do figurino, fotografia de Juliana Vilaça.”</i>	
Figura 44 - Da esquerda para a direita:	102
<i>“Costura à mão da parte superior da saia, de modo a fazer um efeito de franzido”.</i>	
<i>“Primeira experimentação da saia, fotografias de Juliana Vilaça”.</i>	
Figura 45	104
<i>“Imagens A. B. C. D. e E.; mutação de figurino da personagem Mirandolina interpretada pela atriz Elizabete Pinto, fotografias de Juliana Vilaça”.</i>	
Figura 46	105
<i>“Análise das personagens cômicas 2 e 3, Hortência e Dejanira”. Fonte de Juliana Vilaça</i>	
Figura 47 - Da esquerda para a direita:	106
<i>“Análise ao desenho do figurino da personagem Hortência (2), esquema de componentes numerado”.</i>	
<i>“Análise ao desenho do figurino da personagem Dejanira (3), esquema de componentes numerado”. Fonte de Juliana Vilaça.</i>	
Figura 48 - Da esquerda para a direita:	108
<i>“Costura de bainha para passagem de elástico, no babado de Hortência”.</i>	
<i>“Prova pós ensaio da saia e blusa em fase de construção e ajustes, fotografias de Juliana Vilaça”.</i>	
Figura 49 - De cima para baixo, da esquerda para a direita:	109
<i>“Panier (armação) utilizada pelas mulheres na época Rococó”</i>	
Fonte: https://br.pinterest.com/pin/429108670720804545/visualsearch/?x=18&y=12&w=505&h=357 , acedido a 22 de Abril de 2019	
<i>“Vista frontal da armação (imitação de panier) da companhia”.</i>	
<i>“Interior da armação, fotografias de Juliana Vilaça”.</i>	
Figura 50 - Da esquerda para a direita:	110
<i>“Costura das três camadas de tecido, a exterior, o tecido para armação interior e o forro da saia de Hortência.”.</i>	
<i>“Costura da renda na saia interior de Dejanira, fotografias de Juliana Vilaça”.</i>	
Figura 51	111
<i>“Pormenorização e acabamentos da componente anexada à saia de Dejanira (3), fotografias de Juliana Vilaça”</i>	
Figura 52	113
<i>“Imagens A. B. e C.; mutação de figurino da personagem Hortência interpretada pela atriz Ana Perfeito, fotografias de Juliana Vilaça”.</i>	

Figura 53	114
<i>“Imagens A. B. e C.; mutação de figurino da personagem Dejanira, interpretada pela atriz Sofia Bernardo, fotografias de Juliana Vilaça”.</i>	
Figura 54	115
<i>“Análise das personagens cômicas 4, 5 e 6, Cavaleiro de Ripafatta, Marquês de Forlipópolis e Conde de Albafiorita”. Fonte de Juliana Vilaça</i>	
Figura 55 - Da esquerda para a direita:	118
<i>“Análise ao desenho do figurino da personagem Cavaleiro de Ripafatta (4), esquema de componentes numerado”.</i>	
<i>“Análise ao desenho do figurino da personagem, Marquês de Forlipópolis (5), esquema de componentes numerado”.</i>	
<i>“Análise ao desenho do figurino da personagem, Conde de Albafiorita (6), esquema de componentes numerado”. Fonte de Juliana Vilaça</i>	
Figura 56 - Da esquerda para a direita:	119
<i>“Experimentação e teste para punho das mangas da blusa do Cavaleiro”.</i>	
<i>“Máquina de corte e cose utilizada para a confecção da blusa”.</i>	
<i>“Blusa ainda em partes (ainda antes de se coserem as mangas ao corpo estrutural), fotografias de Juliana Vilaça”.</i>	
Figura 57 - Da esquerda para a direita:	119
<i>“Blusa do Marquês virada do avesso após costura do folho nos punhos”.</i>	
<i>“Costura de renda no punho da blusa do Conde”.</i>	
<i>“Pormenorização das rendas cosidas nos ombros, pulsos e peitos da blusa do Conde, fotografias de Juliana Vilaça”.</i>	
Figura 58 - Da esquerda para a direita:	121
<i>“Prova ao figurino da personagem Cavaleiro de Ripafatta, de colete, calça e blusa após um ensaio”.</i>	
<i>“Costura do forro para o colete do Marquês, fotografias de Juliana Vilaça”.</i>	
Figura 59 - Da esquerda para a direita:	122
<i>“Costura da bainha da faixa que prende o jabô ao pescoço do ator Hugo Rendas”.</i>	
<i>“Pormenorização da costura das camadas de renda (babados), que compõem o jabô, fotografias de Juliana Vilaça”.</i>	
Figura 60	123
<i>“Pormenorização do casaco, já finalizado da personagem Cavaleiro de Ripafatta, vista de frente e vista inferior de trás, fotografias de Juliana Vilaça”.</i>	

Figura 61 - Da esquerda para a direita:	124
<i>“Costura de um botão no punho do casaco”.</i>	
<i>“Enchimento recortado que serviu de molde para o corte do tecido de pelo sintético, fotografias de Juliana Vilaça”.</i>	
Figura 62	125
<i>“Pormenorização do casaco, já finalizado da personagem Marquês de Forlipópoli, vista de frente e vistas de trás, superior e inferior, fotografias de Juliana Vilaça”.</i>	
Figura 63 - Da esquerda para a direita:	126
<i>“Corte da parte frontal (aba direita) do casaco”. “</i>	
<i>Costura do tecido exterior base e o tecido de enchimento, fotografias de Juliana Vilaça”.</i>	
Figura 64	127
<i>“Pormenorização do casaco, já finalizado da personagem Conde de Albfiorita, vista de frente e vista de trás, fotografias de Juliana Vilaça”.</i>	
Figura 65 - Da esquerda para a direita:	127
<i>“Corte do tecido de enchimento, para uma das partes frontais do casaco”.</i>	
<i>“Costura de bainha numa parte estrutural do casaco, já com a entretela colada, fotografias de Juliana Vilaça”.</i>	
Figura 66 - Da esquerda para a direita:	128
<i>“Desenho feito com giz no tecido do para o calção do Conde”.</i>	
<i>“Costura do avesso das diferentes partes constituintes do calção do Conde, fotografias de Juliana Vilaça”.</i>	
Figura 67	130
<i>“Imagens A. B. C. D. e E.; mutação de figurino da personagem Cavaleiro de Ripafatta, interpretada pelo ator Hugo Rendas, fotografias de Juliana Vilaça”.</i>	
Figura 68	132
<i>“Imagens A. B. C. D. E. e F.; mutação de figurino da personagem Marquês de Forlipópoli, interpretada pelo ator Pedro Fiúza, fotografias de Juliana Vilaça”.</i>	
Figura 69	133
<i>“Imagens A. B. C. D. e E.; mutação de figurino da personagem Conde de Albfiorita, interpretada pelo ator Alexandre Martins, fotografias de Juliana Vilaça”.</i>	
Figura 70	134
<i>“Análise das personagens 7, 8 e 9, Fabrício, Criado do Cavaleiro de Ripafatta e Criado do Conde de Albfiorita”. Fonte: Juliana Vilaça</i>	
Figura 71 - Da esquerda para a direita:	136
<i>“Análise ao desenho do figurino da personagem Fabrício (7), esquema de componentes numerado”.</i>	

“Análise ao desenho do figurino da personagem Criado do Cavaleiro de Ripafatta (8), esquema de componentes numerado”.

“Análise ao desenho do figurino da personagem, Criado do Conde de Albfiorita (9)”. Fonte de Juliana Vilaça

Figura 72 - Da esquerda para a direita: 137

“Prova do casaco e calção da personagem Fabrício, em fase de construção e ajustes após ensaio”.

“Costura das três partes constituintes do colete do Criado do Cavaleiro, partes laterais e costas”.

“Costura de tira de tecido ao longo da extremidade do bolso, fotografias de Juliana Vilaça”.

Figura 73 - Da esquerda para a direita: 138

” Costura da gola da blusa do Criado do Cavaleiro”.

“Costura do decote da blusa do Criado do Conde, fotografias de Juliana Vilaça”.

Figura 74 - Da esquerda para a direita: 141

“Imagem A. B. C. E. D.; mutações de figurino da personagem Fabrício, interpretada pelo ator Alexandre Calçada, fotografias de Juliana Vilaça”.

Figura 75 142

“Imagens A. B. C. D. e E.; mutação de figurino da personagem Criado do Cavaleiro de Ripafatta, interpretada pelo ator Tiago Fernandes, fotografias de Juliana Vilaça”.

Figura 76 143

“Imagens A. B. C. D. e E.; mutação de figurino da personagem Criado do Conde de Albfiorita, interpretada pelo ator Adriel Filipe, fotografias de Juliana Vilaça”.

Figura 77 145

“Cartaz do Espetáculo “A Estalajadeira”, com autoria do Designer Rui Carvalho, 2018”.

Fonte: <http://www.cm-viana-castelo.pt/pt/agenda-cultural/criacao-a-estalajadeira>, acedido a 5 de Maio de 2019

Figura 78 - De cima para baixo: 146

“Fotografias tiradas num ensaio geral do espetáculo, fotografias com autoria do Designer Rui Carvalho, 2018.”

Figura 79 156

“Digestivo realizado após o espetáculo, diálogo e levantamento de questões entre os espetadores, atores e Diretor Artístico da companhia, Ricardo Simões, Fotografia: Juliana Vilaça”

Figura 80 - Da esquerda para a direita: 160

“Apresentação do Cartaz para a Segunda Edição do Festival de Teatro de Viana do Castelo 2018, pela Direção do Teatro do Noroeste – CDV, Raquel Amorim, Elisabete Pinto e Ana Perfeito e o Diretor Artístico Ricardo Simões respetivamente”.

“Surpresa pós apresentação para o público, com música ao vivo, lanche convívio e venda dos primeiros passes gerais, fotografias de Juliana Vilaça”.

Figura 81 - De cima para baixo:	171
<i>“Entrevista a Ricardo Simões, Diretor Artístico do CDV- Teatro do Noroeste e encenador da peça “A Estalajadeira””.</i>	
Figura 82 - De cima para baixo:	175
<i>“Entrevista a Antonio Simon, autor da cenografia e iluminação da peça “A Estalajadeir””.</i>	
Figura 83	176
<i>“Amstras de tecidos utilizados na confeção para o figurino da personagem Mirandolina (1)”. Fonte: Juliana Vilaça</i>	
Figura 84	177
<i>“Amstras de tecidos utilizados na confeção para o figurino da personagem Hortência (2)”. Fonte: Juliana Vilaça</i>	
Figura 85	178
<i>“Amstras de tecidos utilizados na confeção para o figurino da personagem Dejanira (3)”. Fonte: Juliana Vilaça</i>	
Figura 86	179
<i>“Amstras de tecidos utilizados na confeção para o figurino da personagem Cavaleiro de Ripafatta (4)”. Fonte: Juliana Vilaça</i>	
Figura 87	180
<i>“Amstras de tecidos utilizados na confeção para o figurino da personagem Marquês de Forlipópoli (5)”. Fonte: Juliana Vilaça</i>	
Figura 88	181
<i>“Amstras de tecidos utilizados na confeção para o figurino da personagem Conde de Albafiorita (6)”. Fonte: Juliana Vilaça</i>	
Figura 89	182
<i>“Amstras de tecidos utilizados na confeção para o figurino da personagem Fabrício (7)”. Fonte: Juliana Vilaça</i>	
Figura 90	183
<i>“Amstras de tecidos utilizados na confeção para o figurino da personagem Criado do Cavaleiro de Ripafatta (8)”. Fonte: Juliana Vilaça</i>	
Figura 91	184
<i>“Amstras de tecidos utilizados na confeção para o figurino da personagem Criado do Conde de Albafiorita (9)”. Fonte: Juliana Vilaça</i>	
Figura 92 - Da esquerda para a direita:	185

“Parte da frente do flyer da peça “O Autómato”, com objetivo didático para as crianças colorirem ao seu gosto”.

“Parte de trás do flyer também com vertente e função didática (jogo do labirinto) e ainda informações pertinentes sobre o espetáculo”. Autoria do Designer, Rui Carvalho.

Figura 93 - De cima para baixo: 188
“Flyer da peça “A Estalajadeira”, autoria do Designer Rui Carvalho”.

Figura 94 189
“Declaração de autoria dos figurinos e adereços do espetáculo “O Autómato”.

Figura 95 190
“Declaração de autoria dos figurinos do espetáculo “A Estalajadeira”.

Figura 96 191
“Declaração de autoria dos adereços do espetáculo “A Estalajadeira”.

Figura 97 192
“Email de aceitação face à candidatura na primeira fase da 7ª Edição da DESIGNA 2018”.

1. Introdução

1.1. Objeto de Estudo

Neste estudo pretende-se compreender de que forma se poderá legitimar a cultura do desenho, aplicando a metodologia do design do produto no processo criativo de uma peça de teatro.

Embora, historicamente, este papel seja entregue a profissionais com formação em desenho de figurino, design de moda ou até em encenação e em formação de atores, parece importante repensar os processos metodológicos a utilizar neste âmbito, enunciando respostas hipotéticas direcionadas para as solicitações da nossa modernidade (Latour, 2008). Esta constatação prende-se com as variações constantes da realidade atual, pelo que, e como refere o arquiteto francês Jean Nouvel, “se quisermos objectos singulares, vamos ter que usar vários tipos de análise, reflexão, conotação; vamos ter que estabelecer relações entre os objetos contraditórios. Em suma, vamos ter que começar a pensar.” (Nouvel cit in Soares, 2012: 155). Ou seja, neste processo aberto, a relação entre o design do produto e o desenho de figurino para teatro pode aumentar e qualificar o leque de soluções performativas, em função do que significa ser espetador de teatro no século XXI.

A realidade atual oferece o desafio permanente pleno de mudança e de incertezas pelo que projetar significa aprender a ser criativo, gerando ligações com outras profissões e não um ato isolado. Por um lado, o facto de se pretender trabalhar juntamente com uma entidade local como um Teatro reforça a importância que esta investigação poderá ter para a região. Por outro lado, a presença do designer do produto na criação de figurinos para uma peça de teatro pode beneficiar ambos os âmbitos pela introdução de saberes e *modus operandi* distintos, provocando a inovação de ambas as disciplinas.

Em Portugal, algumas companhias de teatro começam a integrar este processo metodológico, cruzando áreas de formação distintas no desenvolvimento de uma peça teatro. Um desses casos é a Companhia de

Teatro do Noroeste- CDV que já recebeu duas alunas do Mestrado em Design Integrado do Instituto Politécnico de Viana do Castelo, nomeadamente, nos períodos de 2015-2016 e 2017-2018.

Neste estudo, pretende-se compreender e diluir as limitações e problemáticas que poderão surgir durante o processo de investigação, aliando paralelamente as diversas áreas a estudar, promovendo o pensamento metodológico de solucionar problemáticas projetais. Como refere Bruno Munari “se se aprender a enfrentar pequenos problemas pode-se pensar também em resolver problemas maiores. O método projetual não muda muito, apenas mudam as áreas: em vez de se resolver o problema sozinho, é necessário no caso de um grande projeto aumentar o número dos especialistas e dos colaboradores; e adapta o método à nova situação.” (Munari, 1982: 12). Isto reflete-se no acompanhamento combinado e sistemático que deverá existir quer entre designer e profissionais (doadores da experiência) da Companhia de Teatro do Noroeste - CDV, quer com outras profissões como alfaiates, costureiras, modelistas.

A presença e a ação de profissionais do projeto no Teatro pertencem à tradição de fazer teatro. Em Portugal, destacam-se Companhias de Teatro como, por exemplo, o Teatro da Cornucópia, em Lisboa cuja colaboração com a designer Cristina Reis, reforça a pertinência deste estudo.

Nesta investigação, a problemática exposta pretende contribuir para que a profissão do designer não arrisque desaparecer do âmbito do teatro, reforçando quer a relação entre o designer e o encenador (incluindo ator), quer a relação com o artesão (incluindo alfaiates, costureiras, modelistas). Estas conexões podem potenciar novos produtos para um público exigente e sempre ávido de inovação e variações.

1.2. Limitações do Estudo

Um dos limites deste estudo pretende-se com o vínculo de apresentar propostas de projeto de figurino e, eventualmente, adereços para uma peça de teatro, à entidade parceira desta dissertação, nomeadamente, à Companhia de Teatro do Noroeste- CDV.

Um outro limite deste estudo é a aplicação, designadamente, desenvolvendo o projeto ao nível do protótipo.

Considerando a complexidade da área de intervenção e o período de tempo para desenvolver a dissertação, visto a peça estrear a 14 de Dezembro de 2018, pretende-se limitar este estudo, projetando, pelo menos, nove figurinos, um para cada personagem da peça “A Estalajadeira”.

Finalmente, pretende-se relacionar o âmbito do desenho de figurino para teatro com outras atividades produtivas houve a necessidade de criar ligações com outros profissionais como, modistas, casas de costura, vendedores de tecidos, retosaria, sapateiro, soldador.

1.3. Questões de Investigação

- Em que é inovadora a metodologia do design do produto no processo criativo de uma peça de teatro?
- Qual o papel do designer na conceção de figurinos para uma peça de teatro?

1.4. Hipótese de Investigação

O design do produto, pela sua particularidade metodológica experimental, apresenta uma índole crítica, experimental e regeneradora, conferindo-lhe um papel criativo e inovador no desenvolvimento de figurinos para uma peça de teatro.

1.5. Motivações de Interesse

Esta investigação tem como propósito legitimar o papel e a singularidade metodológica do Design do Produto, com base na formação adquirida na licenciatura de formação em Design do Produto, no desenvolvimento de figurinos para uma peça de teatro.

É possível afirmar que existe uma grande familiaridade com a área a investigar. Por um lado, devido à ligação à área do teatro surge, igualmente, pela proximidade adquirida antes da licenciatura, designadamente, com a realização de um curso de especialização tecnológica de Produção nas Artes do Espetáculo no Instituto Politécnico de Bragança - IBP. Por outro lado, porque há a experiência de trabalhar quer num palco, quer por trás das cortinas e das câmaras, considerando a realização de alguns trabalhos como manequim de passerelle e fotográfica.

Quando há problemas financeiros nas Companhias de Teatro as profissões ligadas à cultura do desenho são substituídas pelo trabalho do ator e/ou do encenador. Logo, nesta investigação interessa compreender este fenómeno.

Pretende-se também impulsionar e reforçar uma maior ligação entre o Instituto Politécnico de Viana do Castelo - IPVC e o Teatro do Noroeste-CDV, entende-se desta forma que ambas entidades se relacionem uma vez mais, ligando duas instituições que partilham a mesma região, dando ênfase à sustentabilidade deste projeto. Para o Mestrado em Design Integrado do IPVC, esta investigação revela-se importante, porque para além da parceria já estabelecida anteriormente com o Teatro do Noroeste - CDV, vem fortalecer este vínculo direto entre as instituições locais, mas também abrir um leque de novas áreas de investigação, marcadas pelo design e o teatro no desenvolvimento de figurinos, trabalhando juntamente com profissionais da área do teatro, onde anteriormente só se verificou uma ligação de ex-alunas do curso em questão, que desenvolveram dissertações/projetos ligados com o design na construção de figurinos para uma peça de teatro: o caso do projeto comunitário, “Anjo Branco - Gil Eannes”, no âmbito do

Noroeste Comunitário - Projeto Comunitário do Teatro do Noroeste – CDV da aluna Andreia Lopes e mais recentemente o trabalho da aluna Serena Russo, mais ligado ao âmbito de cenários, também juntamente com a Companhia de Teatro do Noroeste - CDV.

Este estudo é, igualmente, relevante para a Companhia de Teatro do Noroeste - CDV, porque os ajudará essencialmente a estabelecer ligações fortes com a sua área de trabalho mas também com uma área como o design o que lhes poderá ser bastante útil na parte executiva da produção do espetáculo e tudo o que está “por trás do palco”, como já se viu anteriormente desde, trabalhos com alunos voluntariados, a desenvolvimento de figurinos e elementos constituintes deste até aos cenários, uma metodologia bem aplicada poderá também ser um vínculo de auxílio da organização entre as áreas a cruzar.

Esta investigação vem por efeito acrescentar valor à região, considerando que se pretende aproximar atividades produtivas do lugar, fomentado a sustentabilidade.

Finalmente, este estudo é importante para a disciplina do design, no sentido que demonstra que o design atual continua a destacar-se nas mais diversas áreas de investigação, seguindo uma metodologia projetual assente na visão do “bom design” ,mostrando-se capaz de auxiliar entidades como o teatro, estabelecendo conceções bastante benéficas para o mesmo com as mais vastas áreas e provar uma vez mais que o designer do produto concretamente não serve só para tratar de problemas convencionais, como elaborar uma cadeira, ou um candeeiro; ir mais além no leque de possibilidades a fazer para beneficiar o mundo de uma maneira sustentável. Como o desenho de um figurino, é mais frequente ouvirmos falar de algum designer que tenha tratado de um objeto banal, do que um, figurino.

1.6. Objetivos

- Legitimar o papel do design no âmbito do desenho de figurinos.
- Participar no processo responsável de promover projetos inovadores e sustentáveis.
- Saber dar resposta ao briefing da Companhia Teatro do Noroeste - CDV.
- Trabalhar com a equipa criativa do Teatro do Noroeste - CDV.
- Trazer novas soluções compreendidas na área do design para o teatro a benefício do mesmo.
- Fazer trabalhos voluntários com a Companhia Teatro do Noroeste - CDV.
- Construir ligações com o sector do âmbito da costura.
- Projetar propostas de figurinos e de adereços para uma peça de teatro de cariz histórico.
- Experimentar e testar diferentes hipóteses de projeto.
- Desenvolver o projeto ao nível de protótipo.
- Adquirir competências na área do figurino e de adereços para teatro.

1.7. Metodologia

A presente investigação assenta na metodologia do design do produto para intervir no âmbito do desenho de figurinos para uma peça de teatro. Neste cenário, a metodologia proposta constitui que se pensa o projeto do figurino como um exercício de composição (sistema) e não como o projeto isolado (objeto). Neste sentido, este estudo apresenta-se dividido em momentos distintos, baseado em métodos práticos, nomeadamente o processo Empírico.

1.7.1. Momento Teórico

- Numa fase inicial teórica realizou-se uma revisão literária e bibliográfica sobre o tema e conceitos fundamentais para o desenvolvimento do projeto.
- Seguiu-se a recolha bibliográfica na Biblioteca da Escola Superior de Educação - IPVC, na Biblioteca Barbosa Romero da ESTG, na Biblioteca Municipal de Viana do Castelo. Alguma bibliografia mais específica foi fornecida por alguns dos técnicos da companhia que fizeram parte desta peça.
- Estudo sobre o conceito de criatividade no design, considerando que ele é promotor de ligações, designadamente, entre a área do design e o âmbito do teatro.
- Análise da peça “La Locandiera¹” de Carlo Goldoni (1753) da qual se desenvolverão os figurinos. Pareceu, igualmente, pertinente apresentar o estudo das interpretações da peça “La Locandiera” de Luchino Visconti (1952) e uma outra peça de Carlo Goldoni, “Arlecchino servitore di due padroni”, interpretada por Giorgio Strehler (1947) apresentadas ao público na Itália e em Portugal e pelo mundo. Considerando que a aplicação desta investigação se trata no contexto Português, pareceu importante referir e estudar a peça “A Estalajadeira”, que Jorge Silva Melo levou à cena em 2013.
- Estudo das limitações e das oportunidades para que se possa assim compreender como dar respostas e promover projetos sustentáveis, indo de encontro ao briefing sugerido pelo encenador.
- Escolha e análise de casos de estudos que complementarão e validarão o tema em estudo.
- Pesquisa de dados relevantes que poderão, futuramente, ser úteis à investigação. O levantamento de elementos já existentes serviu para comprovar, argumentar e defender a validade deste estudo.

¹ La Locandiera é o título Italiano original da peça “A Estalajadeira”

- Submissão com sucesso de um resumo científico no âmbito da DESIGNA'18, - Conferência Internacional de Investigação em Design 29-30 Novembro, FAL-UBI, Covilhã, Portugal.
- Membro da organização e logística do ENED'18 – Encontro Nacional de Estudantes de Design. Neste evento houve a oportunidade de assistir a conferências dos Professores Fernando Moreira da Silva, Rita Assoreira Almendra, Guido Venturini ou Satyendra Pakhale. Destas sessões colheu-se conhecimento acerca das metodologias e dos métodos do design.
- Participação no workshop/round table informal, Tertúlia Criativa “De Processos Criativos e Outros Demónios”, orientada pelo Professor Ermanno Aparo e com a presença do diretor artístico e criativo do Teatro do Noroeste – CDV, Ricardo Simões. Esta sessão foi importante, pois foram debatidas questões e apresentados processos criativos, nomeadamente, sobre as áreas do Design, do Teatro e da Música.

1.7.2. Momento de Trabalho de Campo

Relativamente ao projeto esta fase da investigação consiste no trabalho de campo. Este subdivide-se em **9 (nove) pontos práticos** e teóricos, uniformizando uma maior ajuda na aproximação de todos os núcleos técnicos integrantes do grupo criativo da companhia:

- Elaboração de um diário de bordo, para levantamento de apontamentos pertinentes e revisões diárias das vivências durante o trabalho de campo.
- Reuniões com os orientadores e o Diretor Artístico, Ricardo Simões, da Companhia de Teatro do Noroeste - CDV.
- Reuniões diárias e tutorias com a equipa técnica e criativa da companhia.²

² Alguns conteúdos debatidos nestas reuniões e tutorias encontram-se redigidos em Diário de Bordo, no Anexo 1.

- Reconhecimento do grupo criativo da companhia do Teatro do Noroeste-CDV, nomeadamente as pessoas, os produtos e os processos.
 - Observação e análise, *in loco*, do *modus operandi* da equipa criativa do Teatro Noroeste – CDV para operar, conjuntamente, trazendo novas soluções compreendidas na área do design para o teatro a benefício do mesmo, que irá de encontro à fase seguinte de experimentação.
 - Identificação e visita dos vários espaços de trabalho da companhia, como: armazém da companhia, Teatro Sá de Miranda (bastidores, camarins e gabinetes), Café concerto (sala de ensaios e bastidores). Externo a isto lojas de rua convencionais e o Estação Viana Shopping, alguns destinados a compras para adereços como retrosarias, lojas de roupas e adereços, sapatarias, sapateiros, drogeries, aluguer de roupas temáticas (Casa S. José) e também para conceção dos figurinos, modistas da loja Dona Agulha.
 - Realização de entrevistas ao encenador Ricardo Simões e ao autor da iluminação e cenografia António Simon (servirão para complementar o briefing).³
 - Acompanhamento do processo de criação e conceção de figurinos e adereços para a peça “O Autómato”, 136ª criação do Teatro do Noroeste – CDV, espetáculo para a infância do encenador Graeme Pulleyn.
 - Recolha de notas de campo e evidências, levantamento de soluções para os figurinos e adereços.
- Participação como membro do público, na Segunda Edição do Festival de Teatro de Viana do Castelo’18 (este ponto é importante na perceção de como a companhia recebe outras e como se dinamizam neste evento, para além de levantamentos relevantes que poderão surgir).

³Encontram-se no Anexo 2.

1.7.3. Momento de Experimentação

A terceira fase deste estudo orienta-se para a identificação dos componentes de projeto, nomeadamente, o levantamento de problemas, segundo o método cartesiano de Descartes, reconhecendo ainda os subtemas do objeto de estudo, chegando a definir os limites dos problemas, para desta forma melhor os conhecer. Como refere Munari: “Qualquer que seja o problema pode-se dividi-lo nas suas componentes. Esta operação facilita o projeto porque tende a pôr em evidência os pequenos problemas singulares que se ocultam nos subproblemas.” (Munari, 1982: 46).

Após a identificação de componentes podemos chegar a uma subfase, o levantamento/recolha de dados para o projeto e consecutivamente analisá-los, formulando hipóteses a desenvolver, no caso do objeto de estudo, os figurinos:

- O que já existe?
- Como explorar eventuais potencialidades através de formas criativas e com o apoio da ferramenta do desenho?
- O que se deve utilizar e o que se pode excluir?
- E na eventualidade de ser uma peça de teatro histórica que tecidos se usavam e se ainda se podem encontrar?
- Como interpretar um tema histórico na realidade atual e não no período histórico para que a peça foi escrita?
- Que profissionais nos podem ajudar?
- Como se pode sustentabilizar este trabalho reaproveitando material já existente na companhia e utilizado para outras peças da mesma?

Esta fase é uma junção de todo o trabalho metodológico a realizar nas fases anteriores e ainda o cruzamento de ideias formuladas em grupo. Nesta fase deverá perceber-se a importância do desenho para a investigação projetual, formulando vários esboços e esquiços, que, “(...) devem servir para comunicar, a uma pessoa que não esteja ao corrente dos nossos projetos, todas as informações úteis para preparar um protótipo (...)” (Munari, 1982: 64), neste caso aos orientadores, artesãos e profissionais do

teatro, estes desenhos construtivos devem ser desenvolvidos até se chegar a soluções satisfatórias. Esta é a fase de criação de hipóteses no âmbito da costura para desenvolver o projeto ao nível de modelos e protótipos, escolhendo e testando matérias e tecnologias (instrumentos), tecidos, tipos de costuras, linhas, dimensões. De igual modo, é uma fase para averiguar as hipóteses mais sustentáveis economicamente e se eventualmente se poderá fazer reaproveitamento de tecidos já utilizados pela companhia de teatro e numa ambição maior realizar também adereços para a peça de teatro.

1.7.4. Momento de Projeto

A quarta fase, a final, dedica-se ao momento do projeto, é nela que se irão realizar experimentações dos materiais e das técnicas disponíveis para que o projeto seja concluído. Após fazer várias verificações aos desenhos desenvolvidos na fase anterior, esta fase deve ser acompanhada uma vez mais pelos elementos envolventes desta investigação, para encaminharem pormenorizadamente a aluna no desenvolvimento da mesma. Com base nestes aspetos, chega a fase de preparar os desenhos construtivos, estes devem ser executados de maneira clara e legível e com o apoio de uma ficha⁴, com as medidas para que o artesão possa fazer os cortes finais com todas as indicações posteriores tidas em conta para a realização do protótipo final. No entanto pretende-se que nesta fase de materialização e trabalho tecnológico já se identifique detalhadamente quais os passos que devem ser seguidos para a realização dos protótipos finais, tendo em conta que todo este processo deva ser um culminar resultante das fases metodológicas da investigação.

Deverá considerar-se, atempadamente, que poderão ocorrer eventuais mudanças por meio da experimentação, não tendo medo de assumir erros, na construção dos protótipos, eliminando-os e aproveitando

⁴ Fichas técnicas para anotação das medidas anatómicas dos atores, para orientação da costura.

eventuais soluções satisfatórias, beneficiando o processo construtivo por meio da tentativa/erro, logo não se espera que se acerte á primeira tentativa. Ainda nesta fase deve-se fazer um controle económico, para que não haja quaisquer desaproveitamentos, fazendo um planeamento do custo da produção, tentando que se adquira todo o material a um preço justo, ou então se consiga eventuais parcerias que ajudem no financiamento. E ainda procurara formas sustentáveis em prol de beneficiar a companhia a reutilizar material de outras peças anteriormente realizadas pela companhia.

2. O Design do Produto e a Criatividade

2.1. Apresentação do tema

Neste estudo o conceito de criatividade é interpretado como uma solução que estimula o cruzamento de áreas de trabalho distintas e pelo estímulo proporcionado pela equipa de trabalho da investigação. Não só pela aluna, mas desde os docentes orientadores, até aos artesãos, passando pelos atores profissionais, cenógrafos, técnicos de luz, som, aos próprios espetadores, entre outros, que tratarão, essencialmente, a experiência e vivências passadas ao longo das suas carreiras/vidas. Com isto pretende-se desbloquear o potencial criativo, não importando qual o ramo/área, o que importa é estabelecer condições que auxiliem a executar novas ideias. Esta metodologia está assente na miscigenação interdisciplinar, onde se formam ideias improváveis e com sucesso, ou não, através de experiências. Como defende Tim Brown, referindo-se à sua empresa IDEO, do qual é CEO, a título de exemplo: “Os melhores pensadores de design não trabalham simplesmente ao lado de outras disciplinas; muitos deles têm experiência significativa em mais de uma. Na IDEO, empregamos pessoas que são engenheiros e profissionais de marketing, antropólogos e designers industriais, arquitetos e psicólogos. (Brown, 2008: 87)⁵.

Esta intersecção interdisciplinar assemelha-se ao pensamento e à metodologia projetual do Design proposta por Bruno Munari. Nomeadamente, quando se projeta algo mais complexo, que transborda as linhas de sabedoria experimental e a técnica do génio criativo, deve-se acionar uma técnica capaz de explicar o método. Trata-se da escolha metodológica de criar ligações entre elementos de natureza distinta e que desencadeia o processo criativo. Esta metodologia revela-se fulcral no ato

⁵ Tradução livre da autora: “The best design thinkers don’t simply work alongside other disciplines; many of them have significant experience in more than one. At IDEO we employ people who are engineers and marketers, anthropologists and industrial designers, architects and psychologists.” (Brown, 2008: 87)

projetual quando, por vezes, algo que parece simples na fase inicial de um projeto, pode transformar-se num problema difícil de resolver. Isto acontece, porque não se sabe que fatores externos podem influenciar o desenvolvimento do projeto. Dai a ajuda eminente dos elementos circundantes ativos do projeto (as pessoas, a cultura, as empresas, os espaços, o tempo) que devem atuar em auxílio dum mesmo fim comum. No caso desta investigação constitui considerar todos os intervenientes possíveis, criando ligações em função do âmbito do teatro e, mais especificamente, com a temática do figurino⁶. Como explica Bruno Munari, a criatividade não indica improvisação sem método, “se se aprender a enfrentar pequenos problemas pode-se pensar também em resolver problemas maiores. O método projetual não muda muito, apenas mudam as áreas: em vez de se resolver o problema sozinho, é necessário no caso de um grande projeto aumentar o número dos especialistas e dos colaboradores; e adaptar o método à nova situação”. (Munari, 1982: 12). Assim, neste estudo assume-se e fundamenta-se a metodologia do Design do Produto como técnica estimuladora de criatividade no desenvolvimento de figurinos para uma peça de teatro.

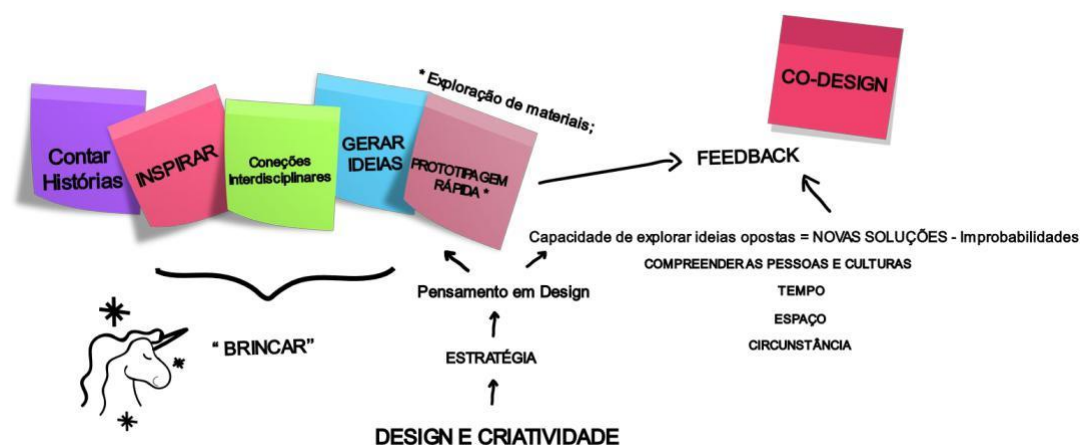


Figura 1 - “Esquema sintetizado sobre o Design e a Criatividade segundo a metodologia do processo criativo de Tim Brown”. Fonte: Juliana Vilaça

⁶Este tema foi abordado na dissertação de Ana Filipa Macedo Carneiro, obtido em: <http://repositorio.ipv.pt/handle/20.500.11960/1825>

2.2. Breve apresentação do papel do design do produto na criação de figurinos para Ópera, Cinema e Ballet no contexto ocidental

Considerando a metodologia do Design do Produto como técnica estimuladora de criatividade, parece importante identificar o trabalho de projetistas como, por exemplo, designers ou arquitetos que operaram ou operam com este *modus operandi*. Interessa evidenciar o papel do desenho e do croqui na criação de figurinos, focando diferentes tipos de cenários de aplicação – ópera, cinema e ballet - e diferentes períodos da história ocidental – as décadas de 80 e 90 e do século XX e o início do século XXI.

Um caso que interessa evidenciar é o arquiteto italiano Gianfranco Ferrè (1944-2007) no desenvolvimento de figurinos para a peça Tamara Ópera em 1985. Este “arquiteto da moda” como é assim conhecido, desenvolvia o seu lado criativo explorava os seus conhecimentos de arquitetura cruzando-os com a moda, trabalhou para Cristian Dior e fundou a sua própria maraca com várias linhas⁷.

Um outro caso que importa realçar é o designer francês Jean Paul Gaultier que, na década de 90 do século passado, desenha figurinos para o filme “O Quinto Elemento” de Luc Besson, 1997⁸.

Um terceiro caso que fundamenta a pertinência desta investigação são os figurinos dos designers brasileiros Fernando e Humberto Campana no desenvolvimento de figurinos para ballet da performance “Virtually There” de 2018⁹. Estes figurinos basearam-se nos figurinos realizados pela Escola da Bauhaus.

⁷<https://fashion.mam-e.it/gianfranco-ferre/>, acedido a 2 de Setembro de 2018

⁸<http://www.premiereonline.com.br/2015/11/analise-de-figurino-o-quinto-elemento.html>, acedido a 2 de Setembro de 2018

⁹<https://www.wallpaper.com/design/bringing-oskar-schlemmers-triadic-ballet-into-the-digital-era>, acedido a 3 de Setembro de 2018

Estes três casos evidenciam a importância da história como referência para pensar o projeto e o desenho de figurino na atualidade.



Figura 2 - Da esquerda para a direita e de cima para baixo: “Desenho de Gianfranco Ferrè para a Ópera ‘Tamara’ (1985)” Fonte¹⁰. “Desenho de Jean Paul Gaultier da personagem Zorg para o filme ‘O Quinto Elemento’” Fonte¹¹. “Desenho dos figurinos de alunos da Bauhaus que serviram de referência para a interpretação de Fernando e Humberto Campana no ballet da performance ‘Virtually There’”. Fonte¹²

10 <http://www.fondazionegianfrancoferre.com/home/mostre.php?lang=en#27>, acedido a 4 de Setembro de 2018

11 <https://za.pinterest.com/pin/340866265528085099/>, acedido a 4 de Setembro de 2018

12 <https://casavogue.globo.com/Colunas/Gemada/noticia/2018/02/inspire-se-em-figurino-dos-irmaos-campana-para-sua-fantasia-deste-carnaval.html>, acedido a 4 de Setembro de 2018

3. A peça “A Estalajadeira” de Carlo Goldoni

3.1. Briefing do Diretor Artístico da Companhia Teatro do Noroeste - CDV.

O presente projeto de investigação, será traçado e orientado transversalmente a partir do briefing apresentado pelo Doutor Ricardo Simões, Diretor Artístico da Companhia Teatro do Noroeste – CDV e encenador da peça a tratar, apresentando á cidade de Viana do Castelo uma obra prima de alta comédia. O briefing foi fundamentado através de tutorias e reuniões sistemáticas e para uma maior veracidade com o apoio de uma entrevista anexada após o ponto final das conclusões do presente trabalho.

O objetivo desta Companhia Teatral é regressar aos clássicos da dramaturgia universal e aos grandes autores, como Carlo Goldoni com a peça “A Estalajadeira”, estreada, pela primeira vez na Itália em 1753. Segundo Ricardo Simões¹³, com esta comédia clássica a Companhia Teatro do Noroeste - CDV pretende chegar a todo o tipo de espectadores, e gerações distintas. Apesar do espetáculo ser para maiores de doze anos. Fundamentalmente, espera-se que o público disfrute deste espetáculo, compreendendo-o e divertindo-se a assisti-lo. Eram também estes alguns dos objetivos de Carlo Goldoni séculos atrás quando projetou as suas primeiras comédias (Barata Oliveira,1981).

Para a Companhia de teatro profissional de Viana do Castelo, a compreensão do texto e a mensagem que Carlo Goldoni queria passar para o público constitui utilizar um ponto de vista mais técnico para que as personagens se “aproximem” do espectador, não de uma forma física, mas, através da leitura e da interpretação do da peça. Por esta razão necessidade de definir clareza no jogo entre as personagens para que as metáforas e as problemáticas que caracterizavam os diferentes estrados sociais, ainda hoje se compreendam na contemporaneidade. Nesta perspetiva, a companhia de

¹³Entrevista realizada ao Diretor Artístico e encenador da peça “A Estalajadeira”, Ricardo Simões, no dia 29 de Outubro de 2018, consultar Anexo 2.

teatro esta procurou um elenco de atores profissionais, alguns através de convite, pois nem todos os nove fazem parte do grupo de atores daquela.

Numa fase de análise ao texto e dramaturgia desta peça e após uma alargada pesquisa sobre a peça, Ricardo Simões elege e solicita a cooperação de Alexandra Moreira da Silva¹⁴ que estaria, particularmente, à vontade para auxiliar o Diretor Artístico no caso de adaptação do texto. Alexandra Moreira da Silva tem um vasto conhecimento sobre a dramaturgia goldoniana e pertence ao grupo Artistas Unidos, aproximando-se de Jorge Siva Melo e do seu método de trabalho. O Diretor Artístico Ricardo Simões e Alexandra Moreira da Silva optam por servir-se deste mesmo texto, comprando-o ao SPA (Sociedade Portuguesa de Autores), já que este teria sido minuciosamente cuidado e traduzido tendo sido posto à prova anteriormente em 2013, no Teatro Nacional São João, quando Jorge Silva Melo, autor da tradução deste levou à cena a sua versão de encenação da peça “A Estalajadeira”.

Em termos metodológicos e criativos, Ricardo Simões, juntamente com a sua equipa criativa do Teatro do Noroeste - CDV, utilizam um método interdisciplinar¹⁵ pelo que o Briefing deverá estar em sistemática mudança, havendo eventuais alterações e dirigidas soluções em função da qualidade deste espetáculo.

14 <http://www.artistasunidos.pt/pessoas/os-outros/41-pessoas/os-outros/350-alexandra-moreira-da-silva>, acedido a 30 de Outubro de 2018

15 Entrevista realizada ao Diretor Artístico e encenador Ricardo Simões, no dia 29 de Outubro de 2018, consultar Anexo 2.

3.2. A peça “La Locandiera” apresentada, pela primeira vez, em Itália em 1753 por Carlo Goldoni

Carlo Goldoni, (1707-1793) teria sido advogado e foi um autor dramático Italiano e expoente do teatro veneziano, um cuidadoso observador de uma sociedade em processo de transformação, que se fundia em dois mundos dos quais era apaixonado por natureza. O mundo, em que vivia, apaixonado pelo espectro do Homem e pela Filosofia, numa Veneza decadente refletora de uma sociedade que se transformava gradualmente devido ao surgimento da burguesia e a decadência da nobreza e o mundo do teatro (Barata Oliveira, 1981). Carlo Goldoni era um reformador e renovador cauteloso da *Commedia dell'Arte*, esta expressão aparece apenas em 1750 na comédia metateatral de Goldoni, que se caracterizava pelo “uso das máscaras” e “...que se resume ao puro jogo do actor.”. (Molinari, 2010: 141)

Muitas das suas obras são claramente influenciadas pela “antiga comedia”, mas ao mesmo tempo afanando-se das formalizações do teatro tradicional erudito, passando para um mais cuidado abordando o realismo psicológico e social. Um naturalista que afirmava que “...tudo o que é verdadeiro tem o direito de agradar e tudo o que é agradável tem o direito de fazer rir.” (Barata Oliveira, 1981: 83). Não fingia cenas que não existiam na sua verdade, era fiel ao que o rodeava na sua sociedade, levando para as suas peças os problemas que se impunham na sociedade, cuidando estes problemas, transformando-os em ironia e metáforas, para que o seu publico observa-se a realidade através das suas comédias teatrais, “...sem a luz da Filosofia não teria podido empreender a arte das Comédias, nem escabichar as paixões, nem argumentar sobre a conduta dos homens, nem sequer penetrar no coração humano (Barata Oliveira, 1981: 81). Carlo Goldoni inspira-se na mudança do mundo e representa nas suas comédias o momento histórico setecentista que vivencia, onde a nova burguesia em ascensão e a velha aristocracia em decadência entram em conflito. Este cumpre mais um dos seus objetivos beneficiando de os teatros nesta época em Itália serem acessível e frequentados por todas as classes sociais,

obtendo assim um grande impacto na sociedade, fazendo o seu público refletir. Nasceram assim as comédias goldonianas, tal como a sua ilustre obra a tratar nesta investigação, “A Estalajadeira”. Estreada em 1753 em Veneza no Teatro San’t Angelo (Fadda, 2013), a peça continha três atos, em que a ação decorre na estalagem de Mirandolina, uma mulher só que cuidava do seu negócio familiar com ajuda do seu criado Fabrício, do qual aspirava um casamento. Todos os “jogos” fluíam em torno de Mirandolina, que usa metaforicamente “as suas artes” de mulher e o seu corpo para seduzir os seus clientes e servos. Nesta estalagem passam várias personagens, que se relacionam, homens e mulheres representando vários status sociais que Goldoni analisava, um marquês, um conde e o seu criado, um cavaleiro e o seu criado, e duas típicas cómicas dos clássicos teatrais. Todas estas nove personagens trazem consigo os vários problemas desta decadente sociedade como, as diferenças de género, as divergências entre as classes sociais com o surgimento dos novos status.

Hoje, assistir a esta peça constitui, de alguma forma, a percepção da evolução social, cultural e económica das pessoas. É possível revisitar comportamentos que continuam atuais nas várias metáforas e problemáticas goldonianas no desenrolar do “jogo” entre as personagens. Neste sentido, pode-se perceber que estas problemáticas ainda hoje se encontram na nossa sociedade. Como refere Mario Baratto (1957), trata-se de “uma comédia muito revisitada e nunca esgotada”¹⁶ pela atualização e capacidade para atribuir significado na vida das pessoas.

¹⁶<http://www.tnsj.pt/home/media/pdf/Programa%20A%20Estalajadeira.pdf>, acedido a 5 de Outubro de 2018

3.3. A peça “A Estalajadeira” no Pós-Guerra Europeu

Ao longo do tempo, esta peça tem sido interpretada por diferentes encenadores, sendo levada à cena em diferentes países. No caso desta investigação limita-se este estudo à década de 90, pois pretende-se criar uma ligação próxima e abordar a presença da dramaturgia de Goldoni em Portugal numa realidade teatral e do mundo bastante próxima da de hoje.

“A Estalajadeira” é uma peça com centenas de anos, cujos temas retratados são bastante atuais, considerando os problemas sociais, a insegurança das pessoas no espectro das ruas, das faces distintas que as pessoas utilizam nos diversos espaços públicos por onde circulam, comuns às questões da realidade atual. Como refere Muniz: “Nele (teatro naturalista), a mitologia do verdadeiro substitui o verossímil. O figurino torna-se uma roupa, dá um depoimento sobre a pessoa que o usa e, indiretamente, sobre o panorama no qual aparece. Nesse caso, ele pode, e deve exibir o seu desgaste, a sua sujeira, falar do status social e da situação real da personagem.” (Muniz cit in Scholl; Del-Vechio; Wendt; 2009: 6)

Segundo Rui Pina Coelho há dois casos de interpretação, de Carlo Goldoni que chegam na década de setenta a Portugal, nomeadamente, as revisitações de Luchino Visconti (1952), (Mazzocchi; Griga, 2003) e de Giorgio Strehler (1947), (Astier, 2013) em Itália que trabalham a leitura dramaturgicamente goldoniana, com importância num cenário de Pós-Guerra Europeu. Estas peças conseguiram obter imenso sucesso passando por toda a Europa. Elas alteraram o teatro Italiano que, até então, era uma performance engraçada da *commedia dell'arte*, quebrando a linha de tempo que não se findava nas interpretações desta peça.

3.3.1. “La Locandiera” por Luchino Visconti

Luchino Visconti estreou a peça dando o nome original de Carlo Goldoni, “La locandiera”, em 1952 no Festival Internacional de Teatro de Veneza. No entanto, esta peça veio “sacudir-lhe a poeira” (Vasques, 2009), cortando a forma estereotipada das interpretações que até á data teriam sido apresentadas por vários encenadores. Visconti tratou deste clássico não só a nível linguístico no que toca á sua dramaturgia, dando um toque moderno e inovador à história de Mirandolina, mas também através da estética, dos cenários e figurinos de Piero Tosi, inspirados pelas obras dos artistas Pietro Longhi, Giorgio Morandi e ainda Jean Simeon Chardin, entre outros, procurando cruzar uma combinação entre o universo clássico e o moderno.

O guarda roupa passa por uma drástica simplificação e limpeza de adornos, como, rendas, laços, eliminação das perucas e das espumas, dando assim uma maior leveza explorando essencialmente linhas perfeitas e cores suaves. Foram utilizadas cores genuínas, tons brancos, azul claro, tons grossos e densos em harmonia com a luz natural e tons térreos (natureza morta), nada forçado, em busca do visualmente puro. Os tecidos escolhidos foram de encontro a um leque de texturas ásperas e pesadas como o linho grosso para dar a perceção de ter sido feito à mão e com o intuito de absorver a luz refletida, como acontecera na época de Carlo Goldoni com a seda e o cetim que por sua vez refletiam luz.

O traje de Mirandolina é um bom exemplo a explorar, muito simples, mas rigoroso nas suas linhas, cores e proporções, tons beges, azuis claros e castanhos. Cores particularmente quentes com um toque de frio, influencias da pintura Rococó, este contraste de cores e geometrização das linhas traz a sensação de leveza ao traje, tornando-o mais moderno, cruzamento das obras de Jean Simeon Chardin e Giorgio Morandi.



Figura 3 - De cima para baixo, da esquerda para a direita: “Rina Morelli interpretando Mirandolina com um dos dois figurinos utilizados na peça de Visconti”.

“Esboço do traje de Mirandolina realizado pelo figurinista e cenógrafo Piero Tosi, extraído do livro “Piero Tosi. Costumi e cenografie” Fonte¹⁷. “Pintura “Girl with Racket and Shuttlecock”, óleo sobre tela, 82x66, séc. XVIII, (1699-1799) autor: Jean Chardin”. Fonte¹⁸

¹⁷ https://mybloggattaciara.blogspot.com/2017/02/blog-post_19.html, acedido a 6 de Outubro de 2018.

¹⁸ <https://www.virtualuffizi.com/girl-with-racket-and-shuttlecock.html>, acedido a 8 de Outubro de 2018

Palco e figurinos fundem-se com as cores macias utilizadas por Giorgio Morandi. Pierpo Tosi e Luchino Visconti desconstroem o cenário, destacando os sentimentos e as sensações, como refere Pina Coelho (2007).

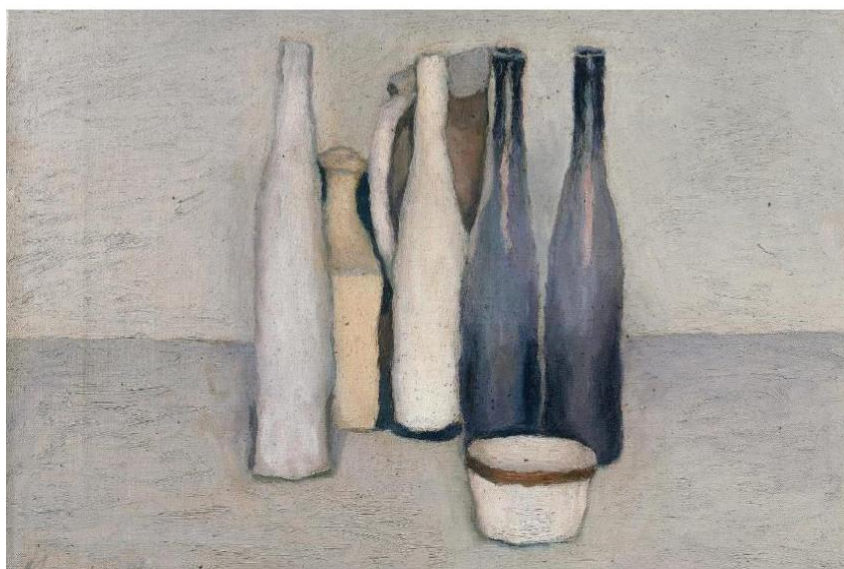
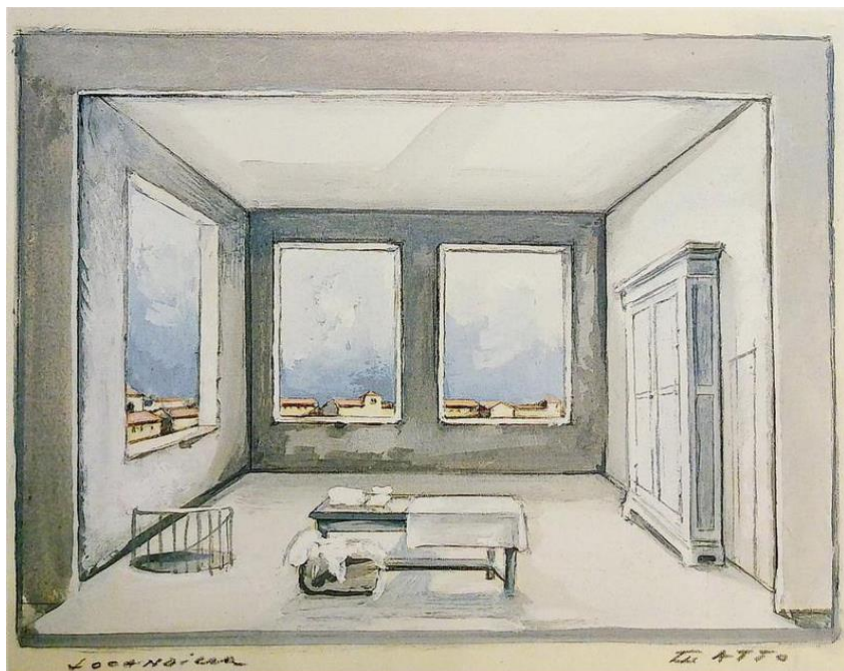


Figura 4 - De cima para baixo: “Esboço de cenário de Pierpo Tosi, para a peça de Visconti” Fonte¹⁹. “Pintura de Giorgio Morandi, Natura morta, 1957, óleo sobre tela”. Fonte²⁰

19 https://mybloggattaciara.blogspot.com/2017/02/blog-post_19.html, acessado a 9 de Outubro de 2018

20 <https://www.widewalls.ch/artist/giorgio-morandi/>, acessado a 9 de Outubro de 2018

3.3.2. “*Arlecchino servitore di due padroni*” por Giorgio Strehler

Giorgio Strehler, tornou-se um marco no teatro moderno quando encenou a peça “*Arlecchino servitore di due padroni*”. Com sete edições distintas, com mais de 2.600 performances, onde em algumas destas as foi transformando e apresentando algumas versões dentro dessas edições. A estreia, (primeira versão) foi no ano de 1947, reinterpretando e renovando a tradição goldoniana. O encenador corta todas as cenas que não promovem a ação da peça, criando um modelo que favorece a técnica gestual mais apropriada a um teatro épico. Como refere David Hirst, “sem violentar a estrutura básica do original, ele encontra uma maneira de investir o método dramático do século XVIII com uma nova vida vital “. (Hirst, 2003: 56)²¹



Figura 5 - Da esquerda para a direita: “Actor Marcello Moretti interpretando Arlecchino, fotografia de Signorelli, com figurino produzido por Ebe Colciaghi e mascara por Hamlet Startori, ano de 1947” Fonte²². “*Arlecchino Servitore di Due Padroni*”, primeira versão, dirigido por Giorgio Strehler, cenário por Gianni Ratto e figurinos de Ebe Colciaghi, ano de 1947”. Fonte²³

²¹Tradução livre da autora: “Without doing violence to the basic structure of the original, he had found a way of investing eighteenth-century dramatic method with a vital new life”. (HIRST, 2003: 56)

²²<http://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=1&ID=7200&imm=1&contatore=4&real=0>, acedido a 10 de Outubro de 2018

²³<https://journals.openedition.org/agon/2736#tocfrom1n2>, acedido a 10 de Outubro de 2018

Em Portugal, Giorgio Strehler levava a peça à cena no Teatro da Trindade, em 1967, intitulando a peça de “*Arlecchino servitore di due padroni*” (Fadda, 2013) Strehler estaria num processo criativo constante, tanto da parte cénica como na dramaturgia e até mesmo da propaganda (cartazes), à medida em que a peça se foi atualizando. Realizaram-se constantes ciclos de modificações e renovações que foram assim, surgindo nas versões e edições que o encenador foi trabalhando, refletindo o seu próprio desenvolvimento artístico.



Figura 6 - “Cartaz publicitário da peça “*Arlecchino Servitore di Due Padroni*” (1953, segunda versão), de Giorgio Strehler, dimensões:42x60”. Fonte²⁴

²⁴<http://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=4&ID=338&imm=1&contatore=3&real=0>, acedido a 10 de Outubro de 2018

A encenação chega de uma forma dinâmica e prevalece até hoje numa forma mais melancólica, (Astier, 2013) ... observamos a jovialidade de Soleri com a máscara de Arlecchino, “brincando” mais e fazendo suas pantomimas com vivacidade. Na montagem em Roma, assistindo da plateia e depois, em outro dia, das coxias, percebemos um espetáculo mais “burocrático” (...) A energia não era tão grande.” (Magalhães, 2015 :125)

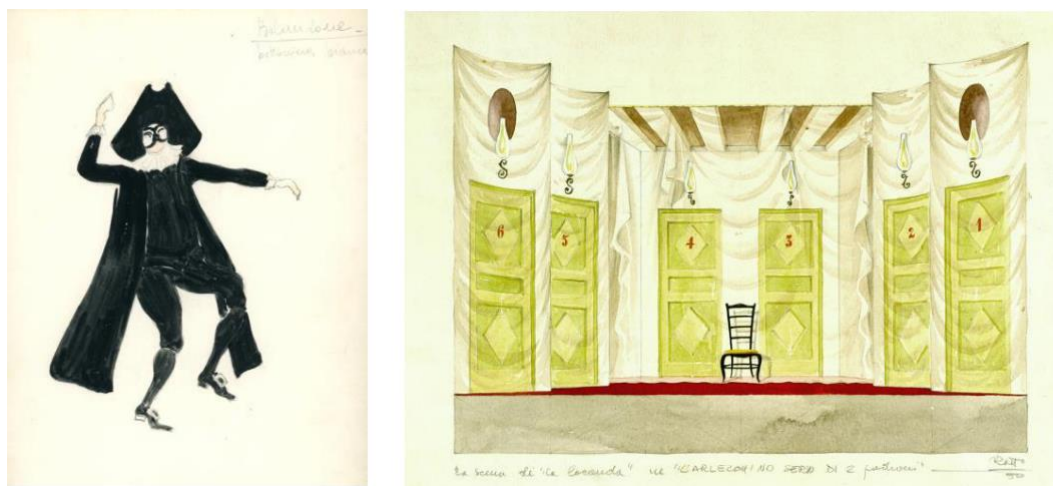


Figura 7 - Da esquerda para a direita: “Desenho de figurino de Ebe olciaghi, título: “Balanzone”, dimensões:25X33,5” Fonte²⁵ . “Desenho de cenário de Gianni Ratto, título: “La Locanda”, dimensões: 52X34,7”. Fonte²⁶

Os figurinos e aos cenários foram os elementos que mais alterações sofreram. O uso da máscara, que até então tinha caído em desuso em Itália volta a ser utilizada, e Arlecchino permite continuar o trabalho em torno deste elemento. Inicialmente eram pintados os rostos dos atores, o que era preferível pelo ator Marcello Moretti, que interpretava o papel principal de Arlecchino, este “recusava-se a usar uma máscara” (Rossin, 2013), por as achar desconfortáveis, os restantes atores usavam mascaras de papel. Contudo, Amleto Sartori, que se encarregava das máscaras, estudou e

²⁵<https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=2&ID=321&imm=1&contatore=12&real=0>, acedido a 11 de Outubro de 2018

²⁶<https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=2&ID=310&imm=1&contatore=1&real=0>, 11 de Outubro de 2018

realizou bastantes experiências aplicando vários materiais, desde papel marche ao couro sendo melhoradas ao longo de várias experiências.

O trabalho de transformação dos cenários e de adereços de cena passou pelas mãos de vários encenadores como, por exemplo, Gianni Ratto (1947) e Ezio Frigerio (1956). Inicialmente os cenários de algumas edições teriam sido improvisados, passando a serem cenários típicos de teatro. Esta alteração oferecia aos espectadores a sensação de se encontrarem mesmo num teatro. O uso do cavalete, típico da *Commedia*, colocado no centro do palco (tradição do teatro italiano) contribuía para o efeito ilusório.

Durante anos, os cenários foram sofrendo algumas “transmutações” até à quarta edição (1977), em que este “típico” cenário Italiano desaparece, para passarem a ser utilizados elementos de ilusão e mobiliário de luxo. Mais à frente o palco chega a ficar quase “nu”, o cavalete desaparece, os fundos das telas são de cor neutra e pouco ornamentado.

Hoje, esta peça é considerada uma obra prima, demonstrando que é possível alterar o processo criativo no teatro e a forma como ele se relaciona no mundo, no espaço e no tempo. Uma interpretação do passado com o olhar no futuro, porque se consideram as casualidades que, também, definem a realidade que se quer interpretar. Giorgio Strehler conseguiu conquistar várias gerações de espectadores com esta peça que, ainda hoje é exibida, sendo a representação Italiana mais apresentada por todo o mundo²⁷.

27 <https://www.piccoloteatro.org/it/2017-2018/arlecchino-servitore-di-due-padroni>,
acedido a 11 de Outubro de 2018

4. “A Estalajadeira” apresentada em Portugal em 2013 por Jorge Silva Melo

Jorge Silva Melo é um dramaturgo, encenador, realizador e escritor contemporâneo português, um dos fundadores do Teatro da Cornucópia e fundador do grupo Artistas Unidos (1995)²⁸, no qual é o diretor artístico (Rayner; Brilhante; Almeida, 2011).

A sociedade Artistas Unidos²⁹ é um grupo estruturado por artística e criadores de várias áreas distintas na década de 90 do século passado, com o objetivo de promover em Portugal grandes artistas e técnicos de várias componentes artísticas nacionais. O grupo foi criado de uma necessidade criativa para ultrapassar barreiras artísticas, cooperando com artistas de áreas distintas como o cinema, o teatro, a dança e profissionais da parte técnica, nomeadamente, técnicos de luzes, cenógrafos, técnicos de figurinos, entre outros. Parece possível afirmar que a metodologia da Sociedade Artistas Unidos se assemelha à proposta metodológica da disciplina do design & criatividade (Brown, 2009), fomentando o cruzamento entre diversas áreas distintas como meio para alcançar a criatividade.

Jorge Silva Melo apresentou a adaptação da peça “A Estalajadeira” e, também, a tradução do texto original de Carlo Goldoni em italiano, para português.³⁰ Estávamos em 1972 e perante a recusa da atriz Glicínia Quartin para interpretar a protagonista, o encenador acabaria por esperar 40 anos para encontrar em Catarina Wallenstein a sua *Mirandolina*.³¹ O desejo de realizar esta obra voltou a surgir passados 40 anos da primeira tentativa, porque “Goldoni é o homem a que eu volto sempre”³², como refere Jorge

28 <http://www.artistasunidos.pt/contactos/379-jorge-silva-melo>, acedido a 20 de Setembro de 2018

29 <https://www.youtube.com/watch?v=J3GdIYdZ2H0>, Entrevista a Jorge Silva Melo, acedido a 19 de Setembro de 2018

³⁰ Tradução publicada em 1973.

31 https://www.rtp.pt/noticias/cultura/jorge-silva-melo-reencontra-a-estalajadeira-40-anos-apos-ter-traduzido-a-peca_n627723#, entrevista a Jorge Silva Melo, acedido a 20 de Setembro de 2018

32 <https://www.youtube.com/watch?v=5WMzlpW0wbs>, Entrevista a Jorge Siva Melo, acedido a 21 de Setembro de 2018

Silva Melo. “Não é fácil saber que o mundo está a mudar. E Goldoni sabe-o, vai vendo o velho ruir, o novo afirmar-se, anota, anota sem fim, vê, tudo vai trazendo para o palco, gente, coisas, contratos, cadeiras, é uma sanguessuga da vida, o palco tem um íman a que ele se oferece (...).”³³ A peça estreou no dia 15 de fevereiro de 2013 e manteve-se até ao dia 3 de Março no Teatro Nacional São João, no Porto (2013). A cenografia e figurinos são da autoria de Rita Lopes Alves³⁴ com a coprodução do Centro Cultural de Belém, TNSJ e Artistas Unidos.

Os figurinos e a cenografia são da responsabilidade de Rita Lopes Alves (Fadda, 2013) que, em termos de cenário, optou por reproduzir uma parte da estalagem, deixando alguns espaços desprevenidos de estarem fechados. A cenógrafa divide a cenografia em três zonas distintas consoante o “jogo” e os “afazeres” na estalagem. A zona mais à esquerda apresenta os quartos, a sala de estar os lugares mais públicos e coletivos. A zona direita apresenta-se mais provida de objetos do uso quotidiano, remetendo assim para uma zona de trabalho, mais ligada ao negócio. A zona central é concebida para a cena triunfante da tábua e do ferro de engomar. Para os figurinos, a figurinista retrata a ação na França, em Paris onde Goldoni viveu e não em Itália. Esteticamente, Rita Lopes Alves optou por atravessar várias épocas, transmitindo essa transversalidade temporal do próprio texto para os figurinos.

³³ <http://www.artistasunidos.pt/programacao/912-a-estalajadeira-de-carlo-goldoni>, acedido a 20 de Setembro de 2018

³⁴ <http://www.artistasunidos.pt/index.php/arquivo/depois-da-capital/41-pessoas/os-outros/399-rita-lopes-alves>, acedido a 22 de Setembro de 2018



Figura 8 - Da esquerda para a direita: “A atriz Catarina Wallenstein, que interpreta a personagem Mirandolina, vestida com o traje de engomadeira” Fonte³⁵. “Perspetiva da cenografia, zona esquerda do cenário, os quartos e figurinos das atrizes Maria João Falcão e Maria João Pinho interpretando Hortência e Dejanira, respetivamente, juntamente com o ator Rúben Gomes interpretando Fabrício.” Fonte³⁶

Com a presente análise à adaptação da peça “A Estalajadeira” do encenador Jorge Silva Melo pretende-se auxiliar o parceiro desta investigação - Teatro do Noroeste -CDV - prestando um contributo benéfico e vantajoso acerca da interpretação daquele encenador. A escolha deste caso foi proposta pelo Diretor Artístico do Teatro do Noroeste - CDV, Ricardo Simões, mas também por ser uma adaptação atual da peça (2013).

Este caso poderá ser importante para a preparação de “A Estalajadeira” do encenador Ricardo Simões, no sentido que segundo Sebastiana Fadda, (2013), o texto da interpretação de Jorge Silva Melo terá sido alterado, nomeadamente, algumas palavras foram limadas, transmitindo uma transversalidade temporal na adaptação linguística do texto. Por outro lado, a análise ao *modus operandi* que o encenador Jorge Silva Melo pratica no grupo Artistas Unidos, poderá contribuir para o percurso metodológico a operar na peça a desenvolver com o Teatro do Noroeste –CDV.

35 <http://culturavibra.com/teatro?id=542>, acedido a 22 de Setembro de 2018

36 <https://www.noticiasaoiminuto.com/cultura/45376/jorge-silva-melo-reencontra-a-estalajadeira-40-anos-depois>, acedido a 21 de Setembro de 2018

5. Trabalho de Campo: reconhecimento do grupo criativo da companhia do Teatro do Noroeste-CDV

5.1. As pessoas, os produtos e os processos

5.1.1. As pessoas

Esta fase de trabalho de campo consiste, por um lado, na observação, na análise de dados, no reconhecimento de espaços que serão utilizados na fase de projeto do grupo criativo do Teatro do Noroeste – CDV, nas diferentes áreas técnicas que o formam. Por outro lado, constitui o levantamento de notas significativas, reflexões e criação de premissas para o trabalho futuro de projeto. Esta fase é importantíssima, porque contribuirá para o espectro criativo, para o projeto, (Munari, 2015) com o objetivo de cooperar no trabalho com o restante grupo criativo do Teatro do Noroeste – CDV. Como refere Bruno Munari, “o trabalho em grupo, típico do design, corresponde, também a esta função de recolha e coordenação de um conjunto interdisciplinar de competências, com base nas quais, e através de uma síntese de natureza criativa, o designer elabora o seu projeto (...) começar a trabalhar em grupo, coletiva e anonimamente, para aumentar a força e diminuir o orgulho”. (Munari, 2015: 31). Neste sentido, o reconhecimento das pessoas que constituem esta Companhia Profissional de Teatro revela-se fundamental.

De igual modo, é de referir que já em investigações passadas realizadas com o Teatro do Noroeste – CDV, as ex-alunas do Mestrado em Design Integrado, Andreia Lopes e Serena Russo (dissertações defendidas em 2018) reconhecem que esta fase é essencial e determinante para qualquer projeto de investigação. Na fase inicial de uma produção artística para teatro “o mundo do Teatro cruza-se com o mundo do Design num sistema de relações que liga o produto a um contexto maior, que vai de uma comunidade cultural a um território. O Design, (...) apresenta-se como uma disciplina que aceita e propõe interações multidisciplinares e reflexões marcadas por uma pluralidade de visões, apontando para uma clara valorização de saberes de outras áreas” (Russo, 2018: 105). De facto, a

criatividade é fruto de um trabalho coletivo (Munari, 2015) ditado por diferentes experiências em áreas distintas, fortalecendo a resolução de problemas que poderão surgir nesta fase de trabalho. Sendo assim, os constrangimentos podem ser eliminados (ou transformados em oportunidades de projeto) com uma maior rapidez e eficácia na procura de maior produtividade e qualidade.

A Companhia do Teatro do Noroeste – CDV é constituída por uma equipa³⁷ de **28 (vinte e oito)** pessoas, que integram vários departamentos como:

- Direção
- Direção e Gestão Administrativa
- Contabilidade e Apoio de Gestão (TOC)
- Direção Financeira (cooperador / voluntário)
- Direção Artística
- Elenco e Projeto Comunidade
- Serviço Educativo (cooperador / voluntário)
- Cenografia e Adereços
- Públicos e Comunicação
- Produção Executiva
- Iluminação e Multimédia
- Sonoplastia e Montagem
- Cafetaria
- Desenho Gráfico
- Videografia
- Assessoria de Imprensa e Comunicação
- Serralharia e Montagem
- Elenco de Honra (cooperadores / voluntários)
- Consultores Artísticos (voluntários)

³⁷http://centrodramaticodeviana.com/index.php?lg=1&id=83&fbclid=IwAR22pJo8XjCiF8kVpyPpUm6mDPAWH4dWC_9A0P0wj6fB9rsmgaNZyJxYgk, acedido a 1 de Novembro 2018

Ainda para auxílio à produção das atividades da companhia residente do Teatro Sá de Miranda, esta recebe apoio técnico pelas respetivas equipas, de Frente de Casa e de Bilheteira, conforme o Protocolo de Cooperação Cultural iniciado com a Câmara Municipal de Viana do Castelo em 1991³⁸.



Figura 9 - De cima para baixo: “Apresentação pública da programação para o ano de 2018 do Teatro do Noroeste – CDV apresentada pelos elementos da direção e direção artística da companhia”. Fonte³⁹ “Reunião com os elementos da equipa da companhia”.

Fonte⁴⁰

³⁸http://centrodramaticodeviana.com/index.php?lg=1&id=83&fbclid=IwAR22pJo8XjCiF8kVpyPpUm6mDPAWH4dWC_9A0P0wj6fB9rsmgaNZyJxYgk, acedido a 1 de Novembro de 2018

³⁹<https://radioaltominho.pt/noticias/teatro-do-noroeste-cdv-com-duas-estreias-ate-final-do-ano/>, acedido a 2 de Novembro de 2018

⁴⁰<https://valemias.pt/vlm/teatro-do-noroeste-cdv-25-anos-de-atividade-teatral/>, acedido a 2 de Novembro de 2018

5.1.2. Os produtos

A companhia do Teatro do Noroeste – CDV atualmente, o seu projeto cultural dedica-se ao teatro contemporâneo e à divulgação da dramaturgia portuguesa e universal, promovendo o cruzamento entre criadores locais, nacionais, ibero-americanos e europeus⁴¹. Dinamiza uma oferta cultural regular comprometida com o desenvolvimento de públicos, a inclusão e a acessibilidade aos bens culturais que é responsável pela apresentação de mais de cem representações teatrais por ano, entre novas criações, apresentando ao longo dos seus 26 (vinte e seis) anos, 134 produções, a que assistiram mais de 590.000 (quinhentos e noventa mil) espetadores⁴², abrangendo públicos de todas as faixas etárias. Alguns dos espetáculos apresentados pela companhia costumam circular por várias localidades e cidades, tanto no Alto Minho, como pelo país e até mesmo no estrangeiro chegando até a saírem do continente Europeu.

O Teatro Municipal Sá de Miranda juntamente com a companhia desenvolve dois projetos comunitários, o **Projeto Comunidade** e o **Serviço Educativo**, tratam-se de grupos de iniciativa comunitária e a públicos escolares. Estes projetos com o intuito de promover a integração social suportada nas práticas artísticas. “Numa cidade pequena como Viana do Castelo, a ligação entre o teatro e os seus cidadãos pode ser, igualmente, entendida como uma ocasião para estimular vínculos entre comunidades que, habitualmente, não se cruzam.” (Lopes, 2017: 38) Para além destas existem muitas outras iniciativas proporcionadas juntamente com a Câmara Municipal de Viana do Castelo⁴³.

41 <http://centrodramaticodeviana.com/index.php?lg=1&id=95>, acedido a 5 de Novembro de 2018

42 <http://centrodramaticodeviana.com/index.php?lg=1&id=133>, acedido a 5 de Novembro de 2018

43 Serviços Educativos: Workshop de Páscoa; Workshops de Teatro Temáticos; Digestivo - Conversas Pós-espetáculo; Visitas Guiadas à Exposição TN-CDV 25 Anos; Cartão CLAN; Comunidade: Circuito Ibérico de Artes Cénicas; Escola de Verão para Atores 2019; Feira Medieval de Viana do Castelo; Oficinas Regulares de Teatro (ATIVAsénior - Oficina de Teatro com Seniores; ATIVAJúnior - Oficina de Teatro com Jovens; Enquanto Navegávamos - Oficina Teatro Ex-trabalhadores ENVC) ; PLATTA; TEIA - Teatro Em Iniciativa Associativa.



Figura 10 - Da esquerda para a direita: “A peça “Anjo Branco” (2016), criação com a comunidade representada integralmente a bordo do Navio Hospital Gil Eannes, com encenação de Graeme Pulleyn e participação de 50 atores amadores das oficinas do Projeto Comunidade do Teatro do Noroeste – CDV: ATIVAJúnior, ATIVAsénior e Enquanto Navegávamos” Fonte⁴⁴. “A peça “Antes de Começar” (2018), encenada por Elisabete Pinto, 134ª criação do Teatro do Noroeste – CDV”. Fonte⁴⁵

Os **festivais de teatro**, são mais uma iniciativa em que também costumam apostar onde a companhia já criou o seu próprio festival desde o ano de 2017, o Festival de Teatro de Viana do Castelo. No entanto é costume esta acolher e organizar festivais teatrais, alguns deste já deixaram de se realizar, entretanto outros novos foram criados. Um dos festivais do qual participaram durante alguns anos foi o FESTEIXO-Festival de Teatro do Eixo Atlântico⁴⁶. Atualmente costumam participar no FITEI (Festival Internacional de Teatro de Expressão Ibérica)⁴⁷ e ainda através do projeto PLATTA (Plataforma Transfronteiriça de Teatro Amador)⁴⁸ foi também realizado um festival ajustado ao teatro amador, o Festival Transfronteiriço de Teatro Amador PLATTA.

44 <https://maolmar.blogs.sapo.pt/anjo-branco-45213>, acedido a 6 de Novembro de 2018

45 <https://www.flickr.com/photos/146726134@N04/41255658881/in/photostream/>, acedido a 6 de Novembro de 2018

46 <http://centrodramaticodeviana.com/index.php?lg=1&id=15>, acedido a 6 de Novembro de 2018

47 <http://centrodramaticodeviana.com/index.php?lg=1&id=131>, acedido a 6 de Novembro de 2018

48 <http://centrodramaticodeviana.com/index.php?lg=1&id=136>, acedido a 6 de Novembro de 2018

5.1.2. Os processos

A companhia atualmente com 27 (vinte e sete) anos conta uma história de várias experiências diferentes vivenciadas, percorrendo tempos em que passou dificuldades financeiras e falta de apoios, posto isto esteve exposta a várias épocas que não foram as mais fáceis para a companhia⁴⁹, ainda assim conseguiu ultrapassar todos os obstáculos e erguer-se graças aos seus processos criativos.

Devido à crise que se fez sentir no ano de 2012, como afirmava a ex-aluna Andreia Lopes que realizou a sua proposta de projeto nos anos de 2016/17 conjuntamente com a companhia: “Depois de 21 anos consecutivos de apoio sustentado pelos diferentes, governos, em 2012, o Teatro do Noroeste – CDV, não teve qualquer tipo de apoio financeiro por parte da tutela.” (Lopes, 2017: 36). Esta falta de apoios impulsionou a uma reestruturação dos processos da companhia.



Figura 11- “Empresas e instituições de apoio à Companhia de Teatro do Noroeste – CDV, 2018.” Fonte⁵⁰

Atualmente a companhia apresenta um crescimento artístico gradual contando com o apoio financeiro do Ministério da Cultura da República Portuguesa através do Programa de Apoio Sustentado 2018/2021 da Direção-Geral das Artes, com o apoio institucional e financeiro da Câmara

49 <https://valemias.pt/vlm/teatro-do-noroeste-cdv-25-anos-de-atividade-teatral/>, acedido a 7 de Novembro de 2018

50 <http://centrodrumaticodeviana.com/index.php?lg=1&id=82>, acedido a 8 de Novembro de 2018

Municipal de Viana do Castelo, o patrocínio de algumas empresas e o apoio em parceria da rede TEIA - Teatro Em Iniciativa Associativa, que agrega um conjunto de empresas e associações culturais da região de Viana do Castelo.⁵¹ Uma das grandes vantagens que esta companhia apresenta é a sua forma criativa de trabalho em equipa, e a forma que levaram a dar a volta aos seus problemas. Acerca da criatividade Bruno Munari sustentava que “(...) o designer, após analisar o problema que se lhe coloca, procura uma síntese dos dados fornecidos pelos vários componentes, a fim de encontrar a melhor solução inédita, em que cada solução individual se funde nas outras segundo o modo que se considera mais adequado para a realização de um equilíbrio total”. (Munari, 2015: 99).

Também se pode afirmar que esta companhia segue um método de “sistemas aberto”, pois, esta organização demonstra-se bastante ligada com o seu meio (Moraes, 2006) estando assim “aberta” a criar ligações entre áreas e profissões distintas cruzando-as e aproximando a companhia da cidade de Viana do Castelo, da cultura, das pessoas, os artesãos, as empresas, os órgãos sociais, etc. Ainda hoje a companhia trabalha muito próxima de uma metodologia assente nas ideologias do Design do Produto, na perspetiva da experiência e na vivência de diferentes cenários.

Para a companhia do Teatro do Noroeste – CDV é importante que haja uma aproximação à realidade atual a favor da sustentabilidade, e do desenvolvimento criativo das diferentes peças, propondo o Meta-projeto como proposta metodológica. Como refere Serena Russo, o modelo meta-projetual “(...) trata-se de uma síntese do esforço empreendido na decomposição e decodificação (...) dos cenários possíveis, de modo a incutir maior valor e melhor qualidade aos projetos que resultem em benefícios para o contexto em que se opera, para a cultura produtiva do lugar em que se opera e para a cultura do Design.”(Russo, 2018: 104).

51 <http://centrodramaticodeviana.com/index.php?lg=1&id=95>, acedido a 07 de Novembro de 2018

5.2. Acompanhamento e conceção de figurinos e adereços para a peça “O Autómato”, 136ª criação do Teatro do Noroeste – CDV

Esta fase de Trabalho de Campo consiste no acompanhamento dos ensaios e no apoio técnico para o desenvolvimento da criação de figurinos, guarda roupa e adereços para a peça “O Autómato”⁵². Este espetáculo para a infância estreou no Café Concerto de Viana do Castelo no dia 27 de Outubro de 2018 com encenação de Graeme Pulleyn, numa adaptação do do texto “Tic-Tac de Fernando de Passos.

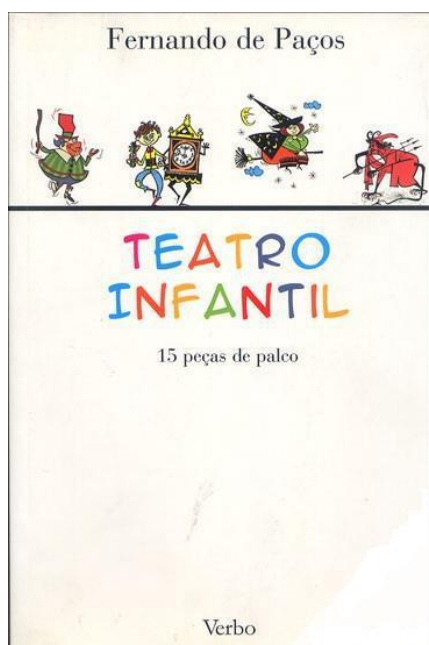


Figura 12 - “Capa de livro “Teatro Infantil” 15 peças de palco de Fernando de Paços. Editora: Verbo, 1ªEdição, Dezembro 2008, desenhos de Marcelo de Moraes”.

Fonte⁵³

A peça “O Autómato” tem aproximadamente 50 minutos de duração, sendo indicada para maiores de três anos. A peça percorreu, gratuitamente, quase todas as freguesias do conselho de Viana do Castelo, pelos estabelecimentos de ensino de Educação Pré-Escolar e de Primeiro Ciclo

52 <http://centrodramaticodeviana.com/index.php?lg=1&id=16>, acedido a 1 de Novembro de 2018

53 <http://www.misteriojuvenil.info/detalhes.php?id=2942>, acedido a 1 de Novembro de 2018

do Ensino Básico com o apoio e parceria da Câmara Municipal de Viana do Castelo e o Agrupamento das escolas.

A componente técnica e prática de figurinos e adereços foi entregue à investigadora. No briefing inicial, o encenador criou alguns limites, nomeadamente, que aqueles seriam construídos consoante a construção das personagens. Inicialmente, fizeram-se desenhos durante os ensaios com os atores e com o resto da equipa de produção para uma mais rápida eliminação de eventuais problemas que podiam surgir.

Tendo em conta a limitação do tempo, pois faltavam duas semanas para a estreia da peça e o orçamento dado pela companhia, esta pareceu ser a solução mais eficaz.



Figura 13 - Da esquerda para a direita: “Desenhos para os figurinos e adereços de figurino para as personagens Magda Magia e para o Robô Autômato, esboços realizados durante os ensaios.” Autoria de Juliana Vilaça. Técnica: lápis de cor aguareláveis e grafite, fotografias de Juliana Vilaça

Na elaboração dos figurinos e dos adereços para a peça foram utilizados os diferentes espaços físicos da Companhia de teatro. São eles:

Espaços Internos:

- O Café Concerto, sala de espetáculos e sala de ensaios;
- O Armazém da companhia do Teatro do Noroeste- CDV;

Espaços Externos:

- O Atelier Dona Agulha, costureira/modista;
- A Casa S. José, aluguer de roupas/fantasia para eventos;
- A Estação Viana Shopping;
- Lojas da localidade, lojas de rua.

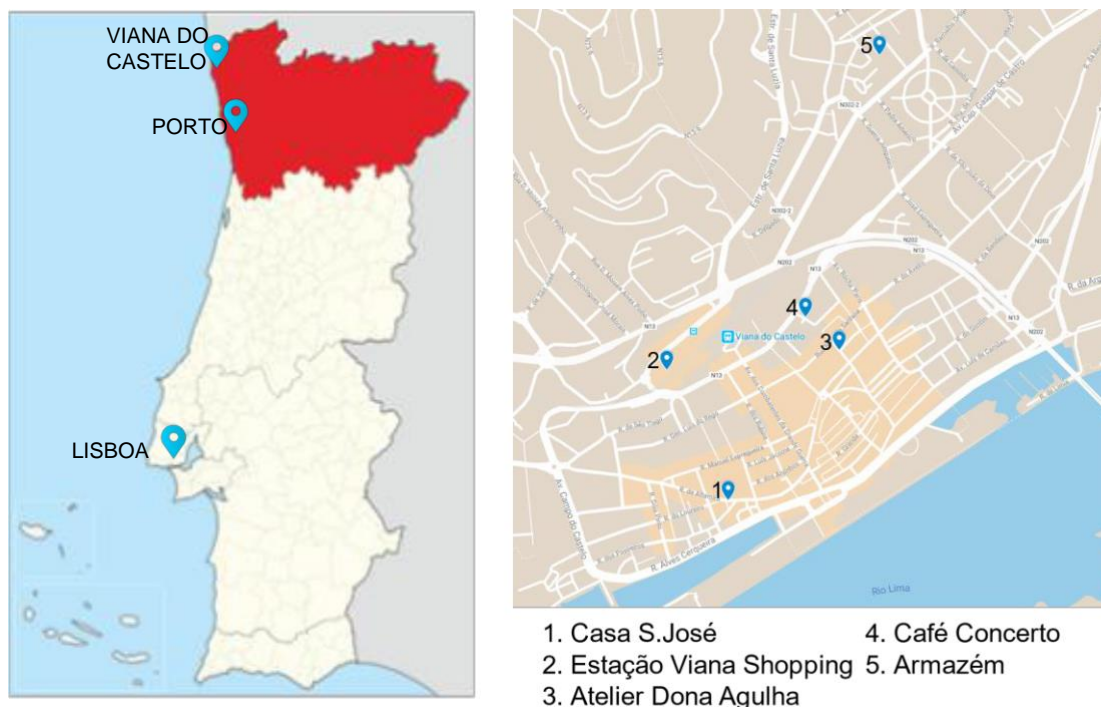


Figura 14 - Da esquerda para a direita: “Mapa de Portugal com destaque para a Região do Norte de Portugal” Fonte: Juliana Vilaça. “Mapa com destaque na cidade de Viana do Castelo, identificação dos diferentes espaços utilizados”. Fonte: Juliana Vilaça.

Os **figurinos e os adereços** foram pensados para um público infantil, por que só existiam três atores em palco, que protagonizavam doze personagens⁵⁴ e por haver uma mudança rápida de papéis. Tendo como desafio comunicar com crianças, procuraram-se objetos simples e com cores primárias para os adereços e também para os figurinos, ou seja, de

⁵⁴ As doze personagens da peça são: Os três personagens base os trabalhadores do circo, interpretadas pelos três atores; A atriz Patrícia Ferreira interpretava as personagens Magda Magia, Barbara a mulher barbuda e Tic-tac o Autómato; O actor Chico Pires as personagens Dão Beltrão o dono do circo, Firmino o homem forte e Ambrósio o atirador de facas; e o ator Pedro Roquette as personagens Farotito o palhaço, Marcelino o malabarista e Chico Chicote o domador de leões.

identificação rápida. Neste processo criativo foram tiradas as medidas de roupa e de calçado dos **três atores**. Neste sentido, devia-se ter em conta que alguns figurinos deveriam ser apropriados e pensados para o esforço físico que os atores precisavam de exercer sobre eles, procurando-se obter roupas práticas e rápidas de serem vestidas e despidas. Por exemplo, para o fato da personagem do Autômato interpretada pela atriz Patrícia Ferreira procurou-se um material têxtil⁵⁵ flexível (elástico), devido ao grande desgaste e ao esforço exercido durante os exercícios físicos.



Figura 15 - “Ida ao centro comercial, Estação Viana Shopping com os atores para a compra de calçado e algumas roupas, atriz Patrícia Ferreira a experimentar calçado com o figurino da personagem Autômato vestido, fotografia: Juliana Vilaça”.

Mesmo assim realizaram-se mais três fatos iguais devido aos tempos de lavagem e secagem de cada fato e ao seu possível rompimento. O mesmo aconteceu com algumas roupas que tiveram de ser duplicadas devido ao suor do esforço físico que os atores exerciam, pois teriam mais que um espetáculo por dia e o conforto destes seria uma prioridade.

⁵⁵Este foi um material reaproveitado do armazém da

- O Figurino e as personagens base comum aos três atores:



Figura 16 - “Figurinos base dos três trabalhadores do Circo Mil Maravilhas, fotografia de Nuno Tomás”.

- O processo de mutação da atriz Patrícia Ferreira:



Figura 17 - “Figurinos das personagens: **A.** Bárbara a mulher barbuda, **B.** Magda Magia e **C.** Tic-tac, o Autómato, fotografias de Nuno Tomás”.

- O processo de mutação do ator e músico Chico Pires:



Figura 18 - “Figurinos das personagens: **A.** Firmino o homem forte, **B.** Ambrósio o atirador de facas e **C.** Dão Beltrão o dono do circo, fotografias de Nuno Tomás”.

- O processo de mutação do ator Pedro Roquette:



Figura 19 - “Figurinos das personagens: **A.** Marcelino Malabarista, **B.** Chico Chicote o domador de leões e **C.** Palhaço Farolito, com nariz e gorro de cena final com Tic-tac (momento de ginastas), fotografias de Juliana Vilaça e Nuno Tomás”.

Algumas partes do guarda-roupa foram alugadas à **Casa S. José**. Somente os figurinos principais que não podiam ser reutilizados ou que eram inexistentes no armazém da companhia (local onde se guardam os adereços, figurinos, cenários e se realizam as contruções de cenários e adereços), foram executados pela costureira. Outras vezes, foi necessário recorrer ao **atelier da costureira Dona Agulha** e à **Estação Viana Shopping**, juntamente com os atores para ser mais rápido e eficaz o processo, evitando perda de tempo em levar os figurinos para o teatro. Logo, optou-se por procurar o que já existia no mercado, adaptando o essencial e até reciclar o que outrora já foi utilizado para outras peças pela companhia.

Quanto a esta fase do processo a introdução da criatividade é extremamente importante, pois a partir desta é possível chegar a soluções finais e resolver problemas projetuais eficazmente. Para a pôr em prática é preciso relembrar o que Tim Bown afirmava, “brincar” mas trabalhar a sério⁵⁶ pode ajudar a estimular a nossa criatividade sem medo de ser julgado quanto adultos, como também afirma o designer de figurinos Jean Paul Gaultier: “ (...) como uma criança que ainda não foi condicionada pelo julgamento social, e não vê diferenças nas coisas.”⁵⁷ Estas têm mais facilidade em chegar rapidamente à uma solução criativa, pois não têm medo de explorar, contruir e interpretar à sua maneira.

Um bom exemplo disto foram **os ensaios**, eram o momento em que se realizavam vários processos de trabalho simultaneamente com os vários grupos de trabalho. Antes de cada ensaio todos os membros das **equipas de trabalho**⁵⁸ realizavam em conjunto exercícios e jogos teatrais, que ajudavam os diferentes grupos a interagirem e terem um momento de brincadeira para ajudar a desinibir e relaxar. Tornando o ambiente mais leve

⁵⁶https://www.ted.com/talks/tim_brown_on_creativity_and_play/transcript?language=pt-br#t-1655071, acedido a 5 de Novembro de 2019

⁵⁷ Tradução livre de autor: “ (...) like a child who hasn't yet been conditioned by social judgement, and sees no difference in things.” Obtido de <https://www.vogue.co.uk/article/jean-paul-gaultier-fashion-freak-show?fbclid=IwAR1e1MWFx01YHTO5Mdu96vnT7YnfB64IjvCx35BZnFPEU2EJOSWcD6xb0Hs>, acedido a 5 de Novembro de 2019

⁵⁸ Respetivamente: encenador, assistente de encenação, atores e figurinista e por vezes os apoiantes das artes circenses e apoio ao movimento quando presentes.

e menos tenso, pois o stress pode ser um problema grave no mundo do teatro, podendo bloquear a criatividade. Este momento tinha muita influência na qualidade do ambiente e na produtividade que se refletia no **processo criativo** de trabalho, pois os elementos dos grupos de trabalho conseguiam alcançar mais empatia com os restantes quebrando vergonhas, medos e preconceitos, eliminando problemas eficazmente, chegando mais rapidamente a soluções satisfatórias.



Figura 20 - Da esquerda para a direita: “Ensaio na sala de ensaios do Café Concerto, atores com roupas e adereços de marcação”. “Ensaio na sala de ensaios, ator Pedro Roquette e a atriz Patrícia Ferreira treinam alguns exercícios de ginástica enquanto se recolhem notas juntamente com o encenador e o assistente de encenação, Gabriel Gomes e esquiços para figurinos e adereços”, fotografias de Juliana Vilaça”.

A peça contém algumas cenas de acrobacias e passos de dança, pelo que foi necessário recorrer a ajuda técnica externa à Companhia. Assim, compreende-se que em termos técnicos a peça é complexa, considerando que seria necessário apoio **técnicos no apoio ao movimento e às artes circenses**. Por outro lado, a vertente técnica garantiria a segurança dos atores, uma vez que a peça será apresentada no mais de uma vez num só dia quando começar o périplo pelas escolas do concelho.



Figura 21 - De cima para baixo: “Ensaio já na sala de espetáculos do Café Concerto, ensaio já com alguns adereços e figurinos finais”. “Pós- ensaio geral assistido por convidados da companhia de diferentes fchas etárias, para apoio crítico construtivo da peça, fotografias de Juliana Vilaça”.

Nos últimos ensaios e ensaios gerais, convidaram-se pequenos grupos de várias fchas etárias para assistirem à peça. Após cada sessão fazia-se um apanhado de várias opiniões construtivas para melhorar a qualidade do espetáculo. No decorrer destas duas semanas intensivas antecedentes à estreia compreendeu-se a metodologia de trabalho da companhia e o seu *modus operandi*. O mais surpreendente é a forte ligação existente entre todos os técnicos envolventes, e o resultado desse cruzamento e apoio onde todos se tornam essenciais no processo de criação.

Após o sucesso da estreia na sala de espetáculos do Café Concerto, a peça começou a sua “viagem” pelas escolas do concelho, chegando até a ir a várias cidades do país, onde no ano de 2019 continuaria na estrada.



Figura 22 - Da esquerda para a direita: Trabalhos manuais com materiais reciclados realizados pelos alunos da Escola Básica do Meio Areosa inspirados na personagem Tic-tac, fotografia de Margarida Barreto (aluna em fase de estágio do Mestrado em Ensino do 1º Ciclo do Ensino Básico e de Matemática e Ciências Naturais no 2º ciclo do Ensino Básico – ESSE- IPVC)”. “Apresentação da peça “O Autómato” aos alunos do Pré-Escolar da E.B. de Monserrate”. Fonte⁵⁹

59 <http://ebmonserrate-vianadocastelo.blogspot.com/>, acedido a 7 de Novembro de 2018



Figura 23 - De cima para baixo: “Momento cómico das personagens a tirar uma selfie enquanto negociam a cabeça de cartaz do Circo Mil Maravilhas”. “Cena em que Chico Chicote tira o parafuso a Tic-tac e o avaria”. “Cena final em que Farolito e Tic-tac fazem o seu número de ginástica, fotografias de Rui Carvalho”.

5.3. Festival de Teatro de Viana do Castelo’18 – Segunda Edição de 10 a 18 de Novembro de 2018

Com nove dias de programação, o Teatro do Noroeste – CDV juntamente com a Câmara Municipal, o Governo de Portugal e apoio da Direção Geral das Artes, voltam a apresentar peças no Teatro Municipal Sá de Miranda e no novo espaço, renovado, o Café Concerto.⁶⁰ Nesta segunda edição com onze espetáculos, o festival acolheu oito companhias de Norte a Sul do país e duas internacionais, espanholas, nomeadamente da Galiza.⁶¹

⁶⁰ <http://centrodramaticodeviana.com/index.php?lg=1&id=127>, acedido a 9 de Novembro de 2018.

⁶¹ Peças e companhias apresentadas nesta edição: “Eu, Salazar”, O Teatrão; “Aurora”, Teatro e Marionetas de Mandragora; “Colecção de Amantes”, Raquel André, TNDMII; “Verdi



Figura 24 - Da esquerda para a direita: “Posto de informações, onde se preenchiam inquéritos para os espetadores deste Festival e entregavam fichas de dupla leitura (Braille)”. “Pós digestivo com o elenco da peça “Eu Salazar”, alguns membros da equipa do Teatro do Noroeste - CDV e respetivo publico, fotografias de Juliana Vilaça”.

Este festival tem como principais objetivos qualificar e promover o contacto entre criadores e público que envolve a autarquia, as escolas, instituições, particulares de solidariedade social, programadores, artistas e comunidade em geral. Para além de um leque de mostras de criações de estilos teatrais contemporâneos bastante diversificados, pretende-se a participação de todo o público, tanto infantil como sénior, passando pela população, em geral. Sendo o slogan deste festival. “Para ti, para si, para todos!”, a companhia une-se a serviços educativos e sociais avançando com as seguintes iniciativas:

- **Ver com as mãos**, com a parceria de técnicos da associação vianense Irís Inclusiva. Esta trata-se de uma experiência para pessoas invisuais, permitindo que antes meia hora do espetáculo começar, seja realizado um reconhecimento sensorial da área de representação com os espectadores cegos e amblíopes. Esta

que te Quero Verdi”, Companhia de Teatro de Almada; “Do Principio ao Fim”, Teatro das Beiras; “Reglas, Usos y Costumbres en la Sociedad Moderna”, Tranvía Teatro; “A Antiga Mulher”, Companhia de Teatro de Braga; “Elisa e Marcela”, A Panadaría/CGD; “A Grande Vaga de Frio”, Ensemble-Sociedade de Actores/CCB/TNSJ; “O Autómato”, Teatro do Noroeste – CDV; “La Tortilla de mi Madre”, Peripécia Teatro;

associação tratou também de toda a impressão em Braille de uma ficha (flyer) de dupla leitura para todos os espetáculos;

- **Gestu**, esta iniciativa é especialmente destinada a espectadores surdos, em cada espetáculo em simultâneo com a representação será feita a sua tradução em Linguagem Gestual Portuguesa por técnicos da equipa.
- **"Digestivo"**, que sucede após cada espetáculo, no mesmo espaço da sua representação, onde se inicia uma conversa estimulada entre os interpretes, os criadores e o público, com o intuito de se levantarem questões, comentários, críticas.⁶²

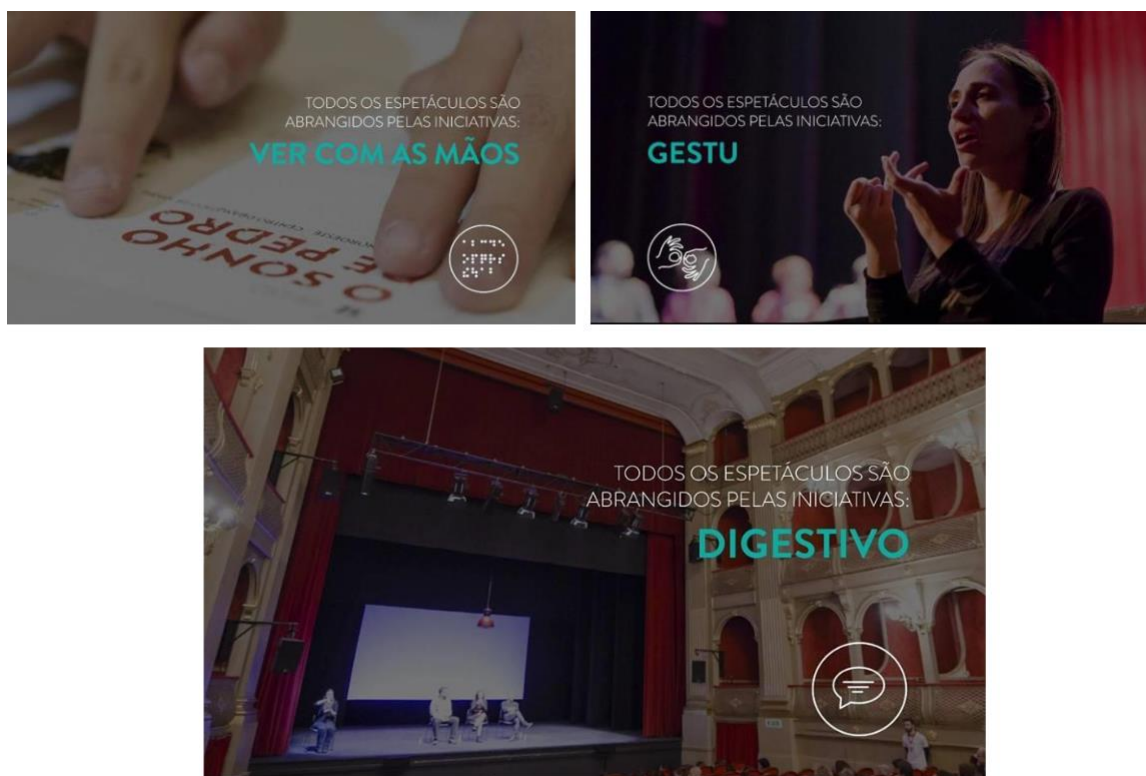


Figura 25 - De cima para baixo, da esquerda para a direita: “Publicidade online na Página de Facebook do Teatro do Noroeste - CDV às iniciativas “Ver com as mãos” Fonte⁶³, “Gestu” Fonte⁶⁴ e “Digestivo” Fonte⁶⁵

62 <http://centrodramaticodeviana.com/index.php?lg=1&id=127>, acedido a 10 de Novembro de 2018

63 <https://www.facebook.com/teatro.do.noroeste.cdv/photos/pcb.2405430869472343/2405430716139025/?type=3&theater>, acedido a 10 de Novembro 2018

64 <https://www.facebook.com/teatro.do.noroeste.cdv/photos/pcb.2405430869472343/2405430762805687/?type=3&theater>, acedido a 10 de Novembro 2018

65 <https://www.facebook.com/teatro.do.noroeste.cdv/photos/pcb.2405430869472343/2405430826139014/?type=3&theater>, acedido a 10 de Novembro 2018

5.4. Premissas para o Momento de Experimentação e Momento de Projeto

O trabalho de campo com o Teatro do Noroeste – CDV, permitiu criar premissas essenciais para os próximos momentos de experimentação e de projeto. A saber:

- Compreender a importância e a beneficência que podem trazer as **reuniões diárias e tutorias** com a equipa técnica e criativa da companhia;
- Perceber os **limites e objetivos** que poderão surgir na conceção dos figurinos, seguindo o briefing orientado pelo encenador;
- Compreender a utilidade da realização das **entrevistas** ao encenador Ricardo Simões e ao autor da iluminação e cenografia António Simon, pois servirão de testemunho de profissionais competentes que trabalham há vários anos no mundo do teatro em várias áreas distintas;
- Perceber a importância que pode ter trazido para a aluna investigadora, o acompanhamento e conceção de figurinos e adereços para a peça **“O Autómato”**, 136ª criação do Teatro do Noroeste – CDV e participação como membro do publico, na **Segunda Edição do Festival de Teatro de Viana do Castelo’18**, ajudando a lidar com o ambiente e o stress diário de uma companhia de teatro, na familiarização com os espaços, como esta se dinamiza e os seus métodos de trabalho criativos;
- Perceber quais os melhores **locais de compra de materiais** para os figurinos, colocando sempre a questão de qualidade/ preço seguindo o orçamento imposto;
- Analisar o tempo de trabalho gerindo-o e organizando-o de forma a apresentar diariamente **soluções satisfatórias** tanto na elaboração do conceito e desenhos para os figurinos, como no processo de conceção destes;
- Compreender a importância dos **desenhos de figurinos** para teatro a fim de serem destinados à construção dos mesmos e aprender

como o desenho de figurinos pode sofrer alterações consoante as necessidades cénicas e em função do comportamento dos materiais escolhidos durante a sua conceção;

- Perceber através da experiência anteriormente obtida na realização de figurinos e adereços da peça “O Autómato”, que os **adereços** do figurino são tão importantes quanto as roupas que o constituem, pois através dos objetos podemos fazer uma caracterização rápida e apreciativa de uma personagem;
- Compreender de que forma os figurinos podem transmitir sensações e até **contar a história** da sua personagem aos espetadores;
- Perceber a importância dos **materiais escolhidos**, neste caso os tecidos tenham boa leitura em palco;
- Observar e compreender as funções e a importância que **as luzes** podem ter, quando iluminam um figurino, a relação entre o material e a luz selecionada e perceber como a luz pode ajudar o espetador a sentir diferentes sensações e emoções, consoante a cor e intensidade para perceber como as luzes comunicam com o espectador;
- Observar e evidenciar a relevância das eventuais alterações feitas diariamente com toda a equipa criativa, que tornam o **trabalho de todas as áreas integrantes** chegar ao mais alto nível de perfeição das performances apresentadas pela companhia;
- Observar e compreender a capacidade que esta companhia de teatro tem a comunicar **a mensagem** para o seu público, envolvendo-o social e emocionalmente através das suas iniciativas;
- Aprender e **observar** como se trabalha num teatro e como as diferentes componentes técnicas deste estão constantemente em transformação graças ao cruzamento das mesmas, que trabalham em sintonia numa forma experimental de tentativa erro, a fim de se qualificar, crescendo progressivamente;

6. Experimentação e criação de figurinos para uma peça de teatro

6.1. O desenho de figurinos e o ato projetual

Nesta fase, o **desenho** surge como principal motor na preparação das propostas para os figurinos. Como refere Liliana Soares (2015)⁶⁶, no campo do teatro a criatividade é essencial na construção das peças, para conferir-lhes um carácter singular através da experiência. Deste modo, a experiência é fundamental para se obter sucesso nos produtos de design, na realização de projetos, e na evolução do pensamento criativo em design (Weiner, 2010).

Neste sentido, a metodologia do design do produto permite criar conexões com outras disciplinas integrantes do teatro no processo criativo do desenho de figurinos. Por um lado, o desenho de figurino revela-se uma disciplina autónoma, mas integrada com as outras disciplinas, pois trata-se de uma parte que ajuda a complementar o todo que é um espetáculo para teatro. Assumindo esta ideia e como refere a designer Ana Carneiro (2016) na sua dissertação de mestrado orientada para o desenho de figurinos para teatro, o desenho move-se cooperando com outras disciplinas e definir os elementos que compõe a narrativa. Por outro lado, e como defendia o Professor Daciano da Costa “o desenho é assim projecto, uma revelação, uma imagem que passando a existir transforma a realidade que a acolhe.

(...) O desenho que surge de uma imagem mental e se materializa numa imagem física, parece não apenas materializar-se como também materializar o mundo que a envolve. Sendo a realidade assim tão vulnerável à perspectiva de onde se observa, questionamo-nos se o desenho nos pode ajudar a antecipar o futuro, recriando a representação da realidade.” (Costa, 2014: 74)

66 <https://www.correiodominho.pt/cronicas/passa-por-mim-no-sa-de-miranda/7215>,
acedido a 31 de Fevereiro 2019

O desenho desempenha também uma forma de linguagem direta como meio de comunicação visual com os elementos do grupo criativo. Parece, igualmente, possível afirmar que esta ferramenta está condicionada à imaginação e ao conhecimento de quem usa. Neste sentido, este fator apresenta-se condicionante e cauteloso na medida que a leitura e a interpretação dos desenhos podem apresentar-se distintas para os diversos elementos do grupo criativo da Companhia Teatral de Viana do Castelo. Ou seja, o processo de comunicação e de significação (Eco, 1997) dependerá das experiências, das sensações e da cultura de cada pessoa. “Aquilo que vemos, as imagens que formamos e as imagens que retemos são processos de construção subjectiva, condicionados pelo contexto em que foram elaborados, levando até, em casos de trauma por exemplo, à eliminação selectiva de partes desse processo. Sendo a imagem um processo de construção mental, está obviamente sujeita às emoções.” (Costa, 2014: 52).

Assim, neste estudo, decidiu-se explicar, oralmente, as ideias e os conceitos que os desenhos comunicavam a todos os intervenientes da peça de teatro “A Estalajadeira”, a saber: ao encenador, aos atores, aos técnicos, ao cenógrafo, às costureiras e às modistas do Atelier Dona Agulha (Viana do Castelo). Por um lado, na linguagem do desenho consideraram-se como fatores essenciais na construção de um figurino o movimento, os volumes, a silhueta, e a relação espaço/temporal, “Uma das chaves essenciais da compreensão do homem reside no reconhecimento das sínteses que, em certos momentos críticos, ele opera sobre a sua experiência... o que explica a capacidade de adaptação do homem e o partido que ele tira da sua experiência passada. (T.Hall, 1986, 80). Por outro lado consideram-se os atributos visuais da forma textura, cor, padrão, como afirma Munari, “...tem de possuir um método que lhe permita a realização do seu projecto com o material correcto, as técnicas certas e na forma correspondente à função...”. (Munari, 2004: 364)

6.2. Elaboração de hipóteses de projeto para os figurinos

Este momento iniciou-se com uma componente teórica com a leitura e a compreensão conjunta do grupo de trabalho criativo⁶⁷ do texto da peça a cuidar, “A Estalajadeira”, com a tradução de Jorge Silva Melo. Este texto contém 3 (três) atos, 72 (setenta e duas) cenas e é constituído unicamente pelas falas das 9 (nove) personagens num discurso direto entre elas e indicações cênicas didascálias.

A leitura deste texto efetuou-se em grupo durante os primeiros dias de ensaios, definindo-se as personagens para cada ator, após estes rodarem a leitura das falas das diferentes 9 (nove) personagens. Durante o processo criativo, retiraram-se notas e identificaram-se temas e questões pertinentes para a compreensão deste texto setecentista. Com o apoio da dramaturga Alexandra Moreira da Silva concluiu-se que era crucial:

- Perceber onde decorria a ação descrita no texto e como seriam os diferentes espaços;
- Conhecer a realidade social, cultural e económica que caracterizava a Itália e a Europa ocidental em 1750;
- Reconhecer e identificar o retrato físico e psicológico das personagens;
- Conhecer e analisar a dramaturgia e a estrutura sintática das frases usadas no texto.

⁶⁷Nomeadamente: O encenador Ricardo Simões, a dramaturga Alexandra Moreira da Silva, os atores Adriel Filipe, Alexandre Calçada, Alexandre Martins, Ana Perfeito, Elizabete Pinto, Hugo Rendas, Pedro Fiúza, Sofia Bernardo e Tiago Fernandes, a figurinista e aderecista Juliana Vilaça (no âmbito de investigação, MeDeIn ESTG – IPVC) e o cenógrafo e técnico de luz Antonio Simon.

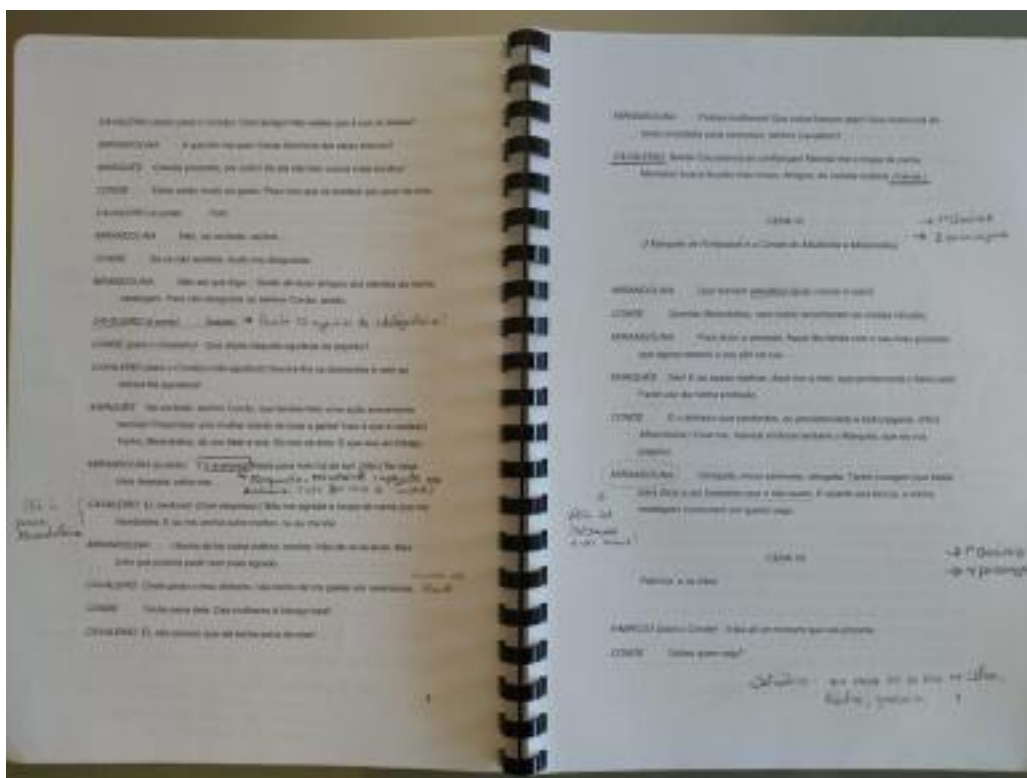


Figura 26 - “Anotações e levantamentos escritos pela investigadora que foram surgindo durante as leituras do texto da peça “A Estalajadeira”, fotografia de Juliana Vilaça”.

Este processo permitiu retirar notas e levantar questões e reflexões importantes para a definição do desenho de figurinos. Num segundo momento foi necessário perceber a realidade que o encenador Ricardo Simões pretendia, pois, este ponto ainda estava indefinido e seria crucial para o grupo criativo começar a trabalhar. O encenador depara-se na indecisão entre produzir uma representação fiel que retratasse a época em que Goldoni vivera, ou transportar a peça, temporalmente, para o presente, ou para uma realidade futurista.



Figura 27 - “Propostas ilustrativas para a personagem Mirandolina, numa perspetiva de figurino fantasioso, sem coloração e com coloração, respetivamente. Técnica: lápis de cor aguareláveis e grafite, desenhos com autoria de Juliana Vilaça, fotografias de Juliana Vilaça”.

No seguimento desta problemática a investigadora deste estudo e o cenógrafo Antonio Simon apresentaram algumas ideias através do desenho, orientando a escolha da narrativa estética e da época. Como afirma Siza Vieira “(...) o desenho é mais rápido do que o computador em certos aspectos, e permite uma comunicação rápida com os outros (...) e connosco próprios, o trabalho de desenho acelera isso e dá outra capacidade de ver que é fundamental.” (Siza Vieira cit in Costa, 2014: 74). Assim, a elaboração de desenhos permitiu formular várias hipóteses e conceitos para a narrativa da peça.

Nesta fase, o trabalho de cenário, figurinos e adereços de cena fundiam-se num todo. Através dos primeiros desenhos alcançaram-se 3 (três) hipóteses de conceitos para os figurinos, tais como:

- **1ª Hipótese de conceito para figurinos:** Partir de estudos de guarda-roupa ocidental da época do Rococó;
- **2ª Hipótese de conceito para figurinos:** Partir da estilização de figurinos e adereços de cena do final do século XVIII, tornando-os contemporâneos;
- **3ª Hipótese de conceito para figurinos:** Partir de estudos de guarda-roupa da realidade atual.

A escolha da proposta final para os figurinos do espetáculo teatral “A Estalajadeira” foi definida através da **união de ideias**, após uma reunião, no Teatro Sá de Miranda, com o encenador Ricardo Simões, a investigadora deste estudo e o cenógrafo. A proposta final consiste no cruzamento da primeira hipótese de conceito narrativo - partindo de estudos de guarda-roupa da época do Rococó - e a ideia a terceira hipótese de partir de estudos de guarda-roupa da realidade atual.



Figura 28 - “Proposta ilustrativa para as personagens Hortênsia e Dejanira, numa perspectiva de figurinos contemporâneos. Técnica: lápis de cor aguareláveis e grafite, desenhos com autoria de Juliana Vilaça, fotografias de Juliana Vilaça”.

As personagens terminavam a peça vestidas com roupas e utilizando adereços da época do Rococó. Com este conceito de transição temporal pretendia-se intrigar os espectadores acerca da razão das personagens realizarem um périplo temporal. Pretendia-se transportar as problemáticas sociais⁶⁸ que ocorreram no século XVIII para a atualidade, como forma de crítica à sociedade atual capitalista, que no fundo prevalecem intactas nos nossos dias. Durante o decorrer do espetáculo, sucede uma metamorfose

⁶⁸ Nomeadamente, o machismo, sexismo, disputa entre classes sociais (desigualdade e exclusão), homossexualidade, (acrescido pelo encenador, utilizando a personagem do criado do cavaleiro para este exemplo) etc.

individual através dos figurinos, para cada uma das personagens, onde ocorre uma transformação temporal dos mesmos. Esta construção é feita com a mudança gradual do guarda roupa e adereços, cada vez que os atores entravam e saíam de cena, retiravam uma peça de roupa ou adereço do vestuário contemporâneo, substituindo-os por outros do século XVIII.

No entanto, surge a ideia de que a personagem principal, Mirandolina a estalajadeira, deveria ser a única a não mudar de figurino durante o decorrer da peça. Simplesmente esta poderia alterar alguns adereços de guarda roupa, evidentemente esta mulher mostra-se intemporal e pretende-se demonstrar ao público o poder feminino e que existem inúmeras Mirandolinas entre a sociedade de hoje, que trabalham, são independentes e sabem “o viver do mundo” tal e qual como os homens.

6.3. Preparação dos suportes e dos instrumentos de trabalho

Em termos de conceito a ação decorrerá em dois tempos diferentes, não através do cenário, nem com alterações à dramaturgia do texto, mas transversalmente pelas roupas, pelos figurinos. Como confirma Gillo Dorfles, “...as personagens da história” podem ser reconhecidas através dos seus fatos, antes mesmo de o serem pelas palavras que pronunciam...” (Dorfles, 1984; 106). O objetivo era provocar no espectador a ideia de no início do espetáculo a ação parece começar na contemporaneidade, para terminar no final o século XVIII através da mudança de figurinos e adereços de cena.

Para o cenário a visão é bastante distinta dos figurinos e adereços, querendo-se criar uma controvérsia e um paralelismo divergente a nível estético para o espaço cénico. Quanto à cenografia optou-se por um espaço não naturalista, aderindo à ideia da estilização, já anteriormente referida como hipótese para os figurinos e adereços. Simbolicamente o espaço situa-se na estalagem de Mirandolina, contudo, para o espectador este pode não se apresenta visualmente de forma clara que se trate de uma estalagem e

ainda distinguir imediatamente os diferentes espaços⁶⁹ onde decorre a ação. Ao estilizar o cenário pretende-se dar um ar livre e contemporâneo ao espaço cénico, fazendo com que os espetadores criem na sua imaginação os diferentes espaços ao longo que a peça avança. Este cenário torna-se único e singular na medida que foi projetado para o espaço físico (palco e plateia) do Teatro Sá de Miranda não sendo um espetáculo pensado para passar noutras salas. O desenho do espaço cénico possui um especto que o diferencia de qualquer outro já realizado na companhia.

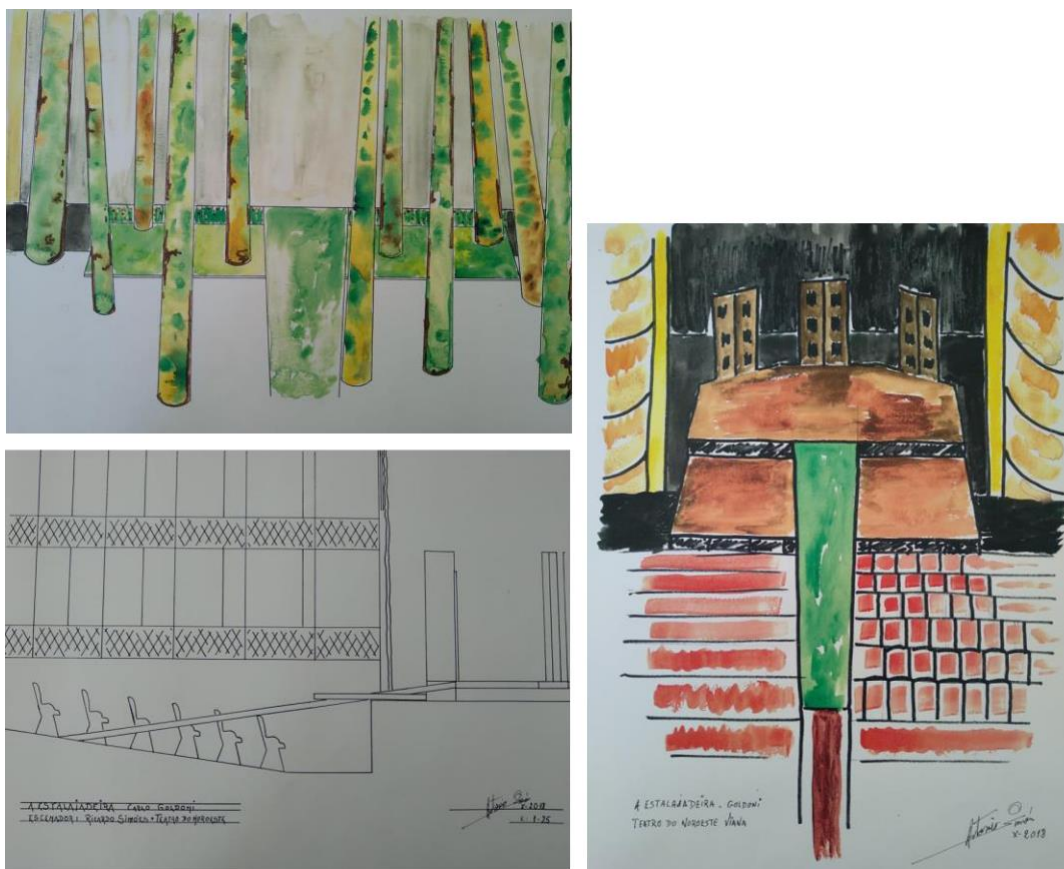


Figura 29 - De cima para baixo, da esquerda para a direita: “Proposta ilustrativa para o cenário fora do palco (jardim da estalagem), “árvores”, cilindros de pano branco ao alto, com projeção luz verde, vista dos camarotes, técnica: grafite, caneta e aguarelas”. “Desenho com vista de perfil de uma parte do cenário e plateia, técnica: grafite e caneta”. “Desenho de cenário, vista dos camarotes, técnica: aguarelas, marcadores e grafite, desenhos com autoria do cenógrafo Antonio Simón, fotografias de Juliana Vilaça”.

⁶⁹ Os diferentes espaços sofreram alterações aos originais descritos no texto sendo estes: a entrada da estalagem no jardim, o quarto do cavaleiro, um outro quarto das cómicas, o quarto do conde e a sala com três portas.

Considerando a complexidade do projeto e as lições de Bruno Munari, (1982) de dividir um problema em sub-problemas, este estudo debruçar-se-á no desenho dos figurinos.

Esta fase da investigação consiste na construção e na evolução das personagens para decifrar que figurinos e adereços se deviam desenhar. Por outro lado, seria também fundamental pensar na questão orçamental da companhia, o custo que haveria ao realizar oito figurinos contemporâneos e nove representativos do século XVIII⁷⁰ de raiz, contando com os adereços de cena e de figurino. Decidiu-se então, em concordância com o grupo criativo, que a solução mais viável seria realizar apenas os nove figurinos representativos do século XVIII. Neste sentido, surgiu a ideia de reutilizar algumas roupas (atuais) já utilizadas em outras peças da Companhia Teatral, recorrendo ao seu armazém. O que não se conseguisse encontrar procurava-se nas lojas da cidade de Viana do Castelo.

Iniciou-se assim a **elaboração dos desenhos para os figurinos setecentistas**. Este processo criativo ocorreu no armazém da companhia em simultâneo com o processo de construção do cenário no teatro Sá de Miranda. Assumindo que a conceção e a construção de figurinos e cenário seriam realizadas em conjunto, beneficiou-se do processo de criação e experimentação através do desenho. Com o acompanhamento, a experiência e apoio do cenógrafo Antonio Simon⁷¹, assegurava-se que o trabalho tivesse mais qualidade.

⁷⁰ Visto que a personagem Mirandolina iria do início ao fim com o seu único figurino retratador do século XVIII, não necessitava de um contemporâneo;

⁷¹Outrora, este trabalhou como figurinista e noutras áreas competentes dentro do teatro, o que ajudará a evitar eventuais problemáticas no projeto.

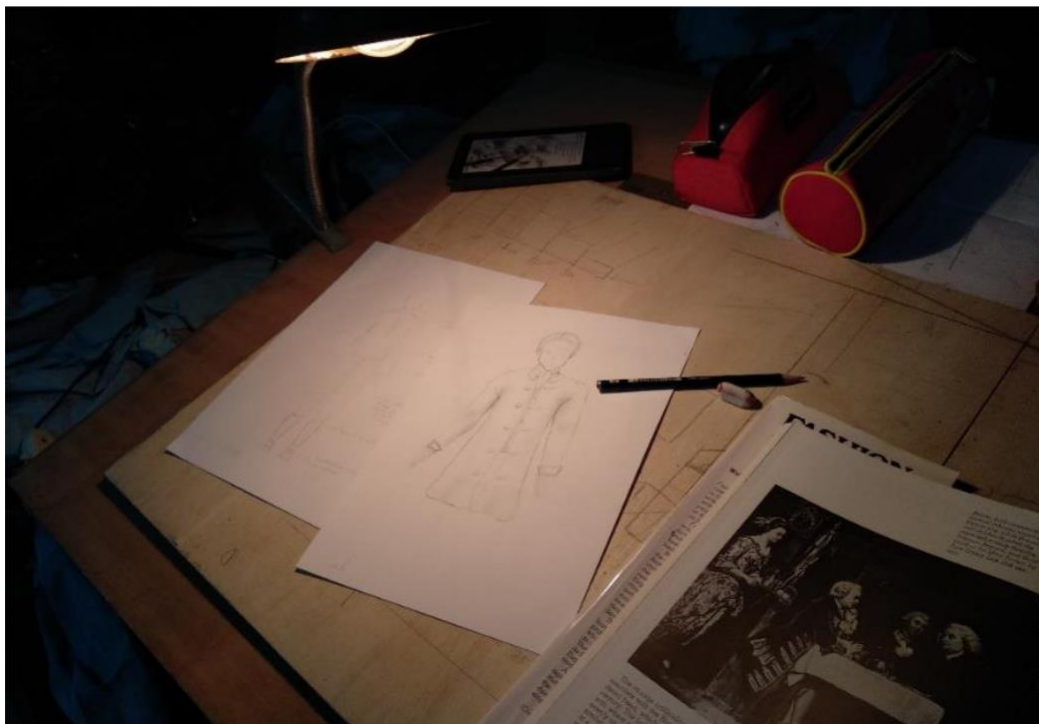


Figura 30 - De cima para baixo: “Princípio da construção do cenário no armazém da companhia”. “Elaboração de desenhos de Juliana Vilaça em simultâneo com a construção do cenário. Técnica: grafite, desenhos com autoria de Juliana Vilaça, fotografias de Juliana Vilaça”.

Quanto ao processo criativo dos desenhos para os figurinos assume-se que estes foram inspirados em **ilustrações de bibliografia fornecida pelo cenógrafo**. Este explica que quando utilizamos a internet como ferramenta de inspiração, vamos pesquisar aquilo que queremos ver, e corremos o risco de fugir a informações que normalmente estão mais detalhadas e sucintas nos livros. Uma outra mais valia para esta parte da criação terão sido os vários anos de estudo em História das Artes e da Cultura no ensino secundário e na licenciatura, o que auxilia a elucidar a componente histórica da época a trabalhar.

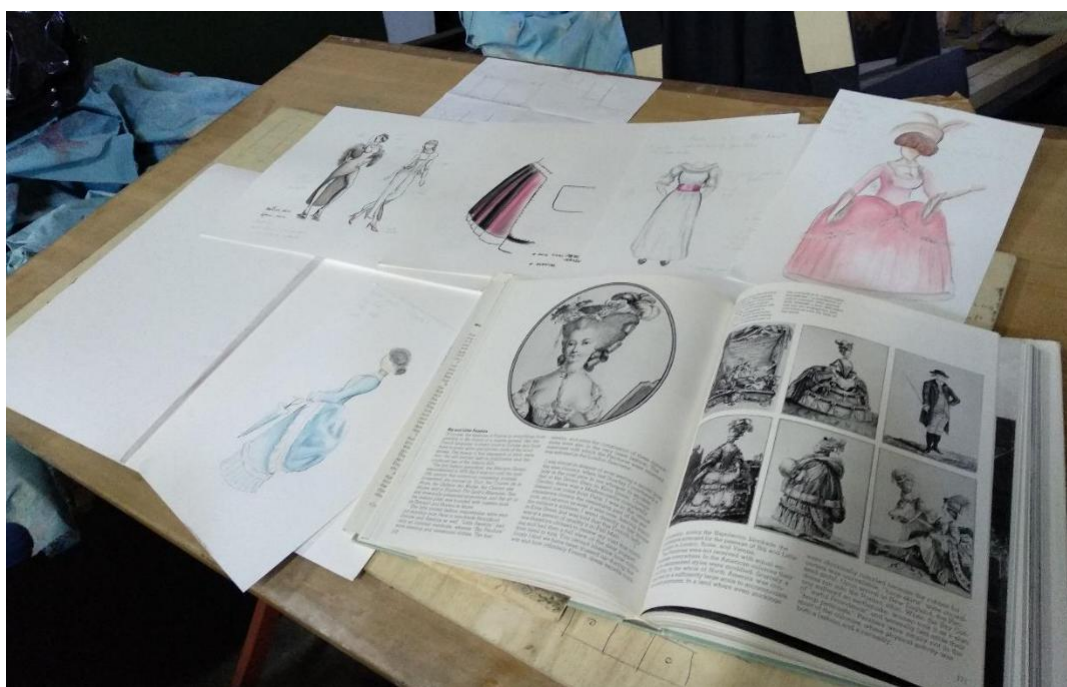


Figura 31 - “Elaboração dos primeiros três desenhos de figuras femininas, pesquisa de fontes de ilustração e bibliográfica. Técnica: grafite, desenhos com autoria de Juliana Vilaça, fotografia de Juliana Vilaça”.

Neste processo é pertinente realçar que cada desenho de figurino, foi pensado de forma a narrar a história individual de cada personagem e influenciado consoante o seu status social. Como sustenta Gillo Dorfles “(...) é o próprio traje da personagem a dizer-nos, imediatamente, de quem se trata: se é o rei ou o pajem (...) Com efeito, o traje está indissoluvelmente ligado à personagem, é conhecido do público e forma, até, um todo com a expectativa que o público tem de toda a *dramatis persona*, vindo a

desempenhar, assim um papel fundamental na linguagem – ou melhor, no conjunto dos diferentes códigos.” (Dorfles, 1984; 106)

Para o processo de desenho as **técnicas utilizadas** foram o lápis de grafite e lápis aguareláveis. Enquanto se desenhavam os primeiros figurinos ainda estavam atribuídas todas as personagens, por isso nem todos os desenhos foram pensados para uma determinada pessoa. Após desenhar e colorir os primeiros três figurinos femininos definiu-se que os restantes desenhos não seriam para colorir pois, a equipa criativa achou que seria arriscado fazê-lo podendo limitar a visão e escolha na hora da procura dos tecidos, limitando assim a criatividade do pensamento lógico na escolha destes. Ao longo da materialização dos figurinos deverão surgir eventuais alterações nos desenhos, pois por meio da experimentação poderá entender-se se haverá a necessidade de alterações dos mesmo. O mesmo se aplica na construção do cenário.

Quanto à **escolha dos tecidos** optou-se por inicialmente procurar o que já havia no armazém da companhia, ajudando assim na sustentabilidade desta, a reutilização foi sempre o ponto de partida para os processos de recolha material.



Figura 32 - De cima para baixo, da esquerda para a direita: “Procura de tecidos no armazém da companhia”. “Ida à feira de Caminha para compra dos restantes tecidos em falta”. “Escolha de tecidos no Atelier Dona Agulha, fotografia de Juliana Vilaça”.

Contudo, recorreu-se ainda aos tecidos disponibilizados pela costureira/modista Dona Teresa e à compra de tecidos na feira de Caminha, sendo um local que a companhia costuma recorrer para a elaboração de figurinos noutros espetáculos e são em relação à qualidade/preço. Ainda quanto aos tecidos para os figurinos do século XVIII, apesar de se procurarem tecidos económicos teve-se o cuidado de escolher padrões e texturas que remetessem ao vestuário daquela época (Rococó).

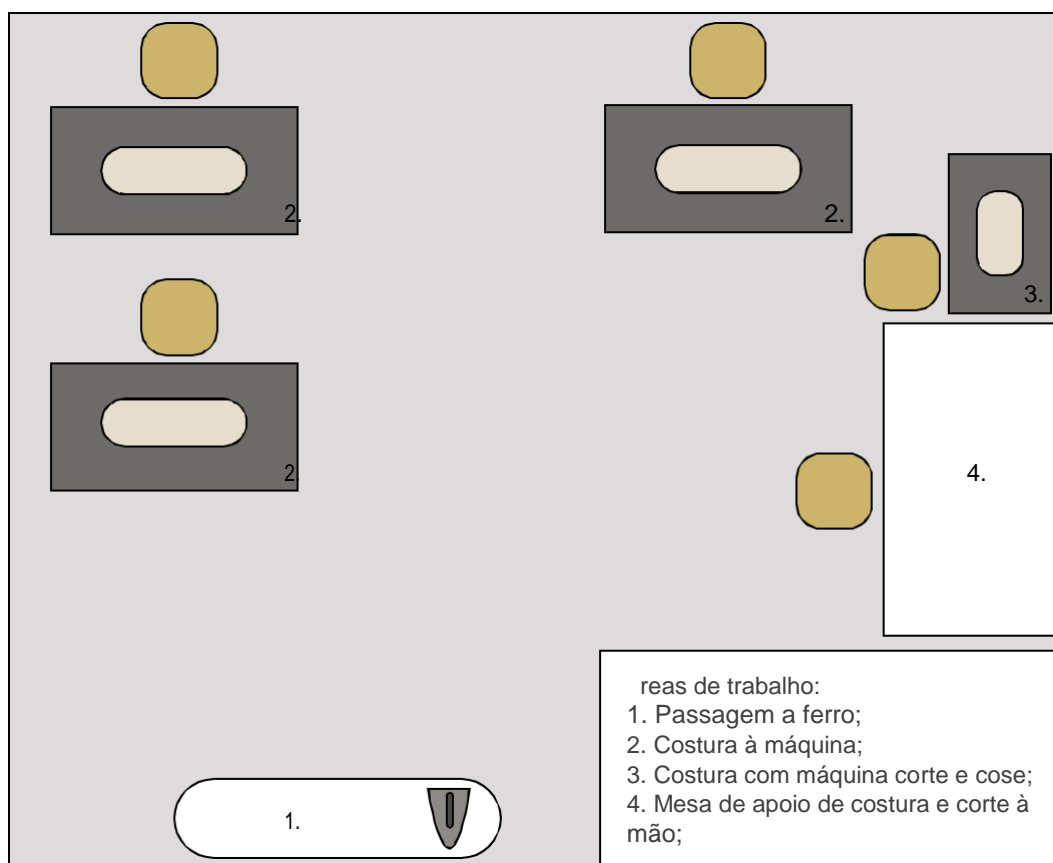


Figura 33 - “Esquema numerado de vista perspetiva (cima) das diferentes áreas de trabalho do Atelier Dona Agulha”. Fonte: Juliana Vilaça

Para a **confeção dos figurinos no Atelier Dona Agulha** foram necessárias as seguintes ferramentas de trabalho:

- Máquinas de costura (duas);
- Máquina de corte e cose (uma);
- Linhas;
- Tesouras;

- Dedais;
- Agulhas;
- Tecidos;
- Tecidos de enchimento e entretelas;
- Alfinetes;
- Ferro de engomar e tábua;
- Mesa de apoio à costura;
- Giz de costura;
- Fita métrica e réguas;

Durante os ensaios enquanto se confeccionavam os figurinos, os atores utilizavam roupas e adereços de marcação, a fim de orientarem o seu trabalho como já acontecera outrora na peça “O Autômato”. Enquanto os figurinos e adereços eram finalizados ou recolhidos, os moldes de marcação eram substituídos pelos finais. Posteriormente, imprimiram-se cópias dos desenhos dos figurinos para os elementos do grupo de trabalho (cenógrafo e costureira/modista), para auxiliar o processo na fase de materialização.



Figura 34 - “Cópias dos desenhos originais realizados pela aluna investigadora, debate técnico sobre a confecção dos figurinos, fotografia de Juliana Vilaça”.

Após a distribuição definitiva das personagens pelos atores, foram realizadas **fichas técnicas** para anotação das medidas anatómicas dos atores, para orientação do processo de costura. As fichas técnicas auxiliavam a figurinista/ aderecista em alguns parâmetros como, o tamanho dos atores, o número do calçado dos atores, tamanho de calça, camisola e casaco, para quando necessário se ter de realizar uma compra para os figurinos e adereços de figurinos, sem necessidade de que os atores se desloquem desnecessariamente, concentrando-se assim no seu trabalho. Estas fichas serviriam também para distinguir os tecidos anexando juntamente com a cópia dos desenhos para cada personagem, onde se recortaram amostras dos tecidos e se juntou com estes, para não haver confusão quanto à administração dos tecidos, ajudando também na organização do espaço. No entanto comprar-se-ia material novo se necessário. Este facto contribuiu para uma maior gestão e poupança orçamental, pois não se sabia se futuramente poderiam ocorrer problemas em que fosse necessário investir em grandes quantidades.

Durante a **construção dos figurinos** poderiam ocorrer constrangimentos. Contudo, o mais importante seria encontrar, rapidamente, uma solução eliminando os problemas, beneficiando das casualidades e integrando-as no processo construtivo por meio da tentativa/erro. Logo, durante o faseamento não se espera que se acerte à primeira tentativa e, portanto, devem antecipar-se eventuais problemáticas que possam surgir, ajudando na gestão e orientação de todo o processo.

Nesta fase de materialização e de trabalho tecnológico identificara-se, detalhadamente, os passos a seguir para a realização do protótipo e para que todo o processo se converta num culminar das fases metodológicas da investigação.



Ficha Técnica de Medidas para Costura

Nome ator:

Peça:

Personagem:

Número calçado:

Tamanho de calças:

Tamanho camisolas:

Tamanho Casaco:

ALTURA FRENTE:	ALTURA QUADRIL:
ALTURA COSTAS:	ALTURA GANCHO FRENTE:
OMBRO A OMBRO:	ALTURA GANCHO COSTAS:
OMBRO:	ALTURA CINTURA AO JOELHO:
COLARINHO:	ALTURA CINTURA AO TORNOZELO:
ENTRE CAVAS FRENTE:	LARGURA JOELHO:
ENTRE COVAS COSTAS:	LARGURA BOCA CALÇA:
CENTRO FRENTE:	CUMPRIMENTO BRAÇO:
BUSTO:	LARGURA BRAÇO:
ALTURA BUSTO:	PUNHO:
SEPARAÇÃO DO BUSTO:	ALTURA MANGA 3/4:
CINTURA:	ALTURA MANGA CURTA:
QUADRIL:	ALTURA DESEJADA DA SAIA:



Ficha Técnica de Medidas para Costura

Nome ator:

Peça:

Personagem:

Número calçado:

Tamanho de calças:

Tamanho camisolas:

Tamanho Casaco:

ALTURA FRENTE:	ALTURA QUADRIL:
ALTURA COSTAS:	ALTURA GANCHO FRENTE:
OMBRO A OMBRO:	ALTURA GANCHO COSTAS:
OMBRO:	ALTURA CINTURA AO JOELHO:
COLARINHO:	ALTURA CINTURA AO TORNOZELO:
ENTRE CAVAS FRENTE:	LARGURA JOELHO:
ENTRE COVAS COSTAS:	LARGURA BOCA CALÇA:
CENTRO FRENTE:	CUMPRIMENTO BRAÇO:
BUSTO:	LARGURA BRAÇO:
ALTURA BUSTO:	PUNHO:
SEPARAÇÃO DO BUSTO:	ALTURA MANGA 3/4:
CINTURA:	ALTURA MANGA CURTA:
QUADRIL:	

Figura 35 - De cima para baixo: “Fichas técnicas para anotação das medidas anatómicas dos atores, para orientação da costura.” Fonte: Juliana Vilaça

Finalmente, todos os elementos constituintes desta peça obedeceram a um controle económico, para que não houvesse quaisquer gastos desnecessários. Com esta premissa pretendia-se adquirir todo o material necessário a um preço justo e alcançável para a Companhia Teatral vianense, refletindo sempre de modo responsável e consciente na hora da compra de qualquer bem quer para a construção dos figurinos e adereços de figurinos, quer para os adereços de cena. “O traje é, em suma, um complemento necessário e complexo – inda que dispendioso, embaraçoso ou até fastioso – da acção teatral.” (Dorfles, 1984; 108).

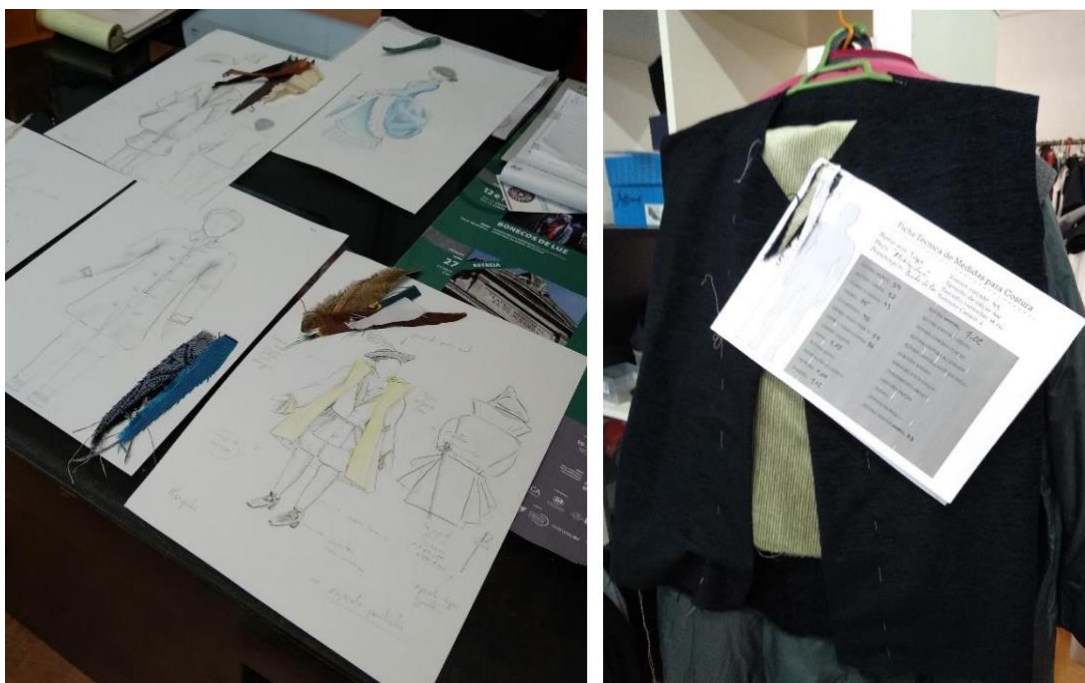


Figura 36 - Da esquerda para a direita: “Desenhos de figurinos com amostras de tecidos, desenhos com autoria de Juliana Vilaça”. “Figurino da personagem criado do cavaleiro, com ficha técnica de medidas, desenho do figurino e amostra dos tecidos do mesmo, fotografia de Juliana Vilaça”.

7. Proposta de projeto: desenvolvimento de figurinos para a peça “A Estalajadeira”, 137ª criação do Teatro do Noroeste – CDV a apresentar no Teatro Sá de Miranda

Em termos operativos, uma vez mais recorreu-se à metodologia de Bruno Munari (1982). Neste sentido, construiu-se um esquema com a identificação e a quantidade de partes (personagens). No total são 9 personagens: Mirandolina, Hortênsia, Dejanira, Cavaleiro, Marquês, Conde, Fabrício, Criado do Cavaleiro e Criado do Conde.



Personagens

- | | | |
|-----------------|---------------|-------------------------|
| 1 - Mirandolina | 4 - Cavaleiro | 7 - Fabrício |
| 2 - Hortênsia | 5 - Marquês | 8 - Criado do Cavaleiro |
| 3 - Dejanira | 6 - Conde | 9 - Criado do Conde |

Figura 37 - “Esquema numerado com as silhuetas dos desenhos de figurinos das personagens da peça “A Estalajadeira”. Fonte de Juliana Vilaça

Em todos os desenhos realizados para a concepção dos figurinos desta peça procurou-se transmitir ao público, toda a carga social, económica e psicológica que cada personagem transporta de forma a que cada figurino, narrasse a sua história. Nesta fase pode-se contar com o apoio do cenógrafo e técnico de luz, Antonio Simón e a frequente visita do encenador ao Atelier para coordenação.

Durante o processo de confeção dos figurinos contou-se com a colaboração do Atelier Dona Agulha, que ficou encarregue da materialização dos figurinos. Este processo foi acompanhado durante a investigação, quer na observação de procedimentos próprios desta atividade, quer para dar apoio às costureiras, na eventualidade, de ocorrência de problemas.

Em termos **metodológicos e produtivos**, a costureira assume que não utiliza moldes, auxiliando-se apenas com as fichas técnicas e com as anotações das medidas anatómicas dos atores. Posteriormente, e conforme a necessidade, os dados são ajustados em várias provas que se foram efetuando.

Quanto à **mutação das personagens**, e tal como mencionado anteriormente, ao longo do espetáculo, os atores vão fazendo uma mudança gradual do guarda roupa, cruzando assim os dois figurinos de tempos distintos. Começando com o guarda roupa contemporâneo, até chegarem às últimas cenas, onde estarão vestidos com trajes representativos do século XVIII.

7.1. Personagem Mirandolina (1)



Figura 38 - “Análise da personagem 1, Mirandolina”. Fonte de Juliana Vilaça

Para o figurino da personagem principal desta peça, a Mirandolina, o **desenho** provém de um cruzamento de pareceres de dois trajes representativos do século XVIII. Com inspiração num vestido de um retrato da Princesa Louise Auguste da Dinamarca, por Jens Juel (1787).

No entanto, este traje deveria ser estilizado, visto que a personagem para além da gerência da sua estalagem, necessitava de um vestuário que lhe permitisse a realização das tarefas domésticas, onde se impunha a sua praticabilidade.



Figura 39 - Da esquerda para a direita: “Retrato da Princesa Louise Auguste da Dinamarca, por Jens Juel (1787)”. Fonte⁷² “Traje de trabalho doméstico”. Fonte⁷³

Para além destas duas inspirações houve o cuidado de pensar que esta personagem era bastante sedutora, por isso o traje também teria de ser provocante e auxiliá-la neste empenho, pois esta manipulava os seus apaixonados através do seu corpo, a fim de a presentear.

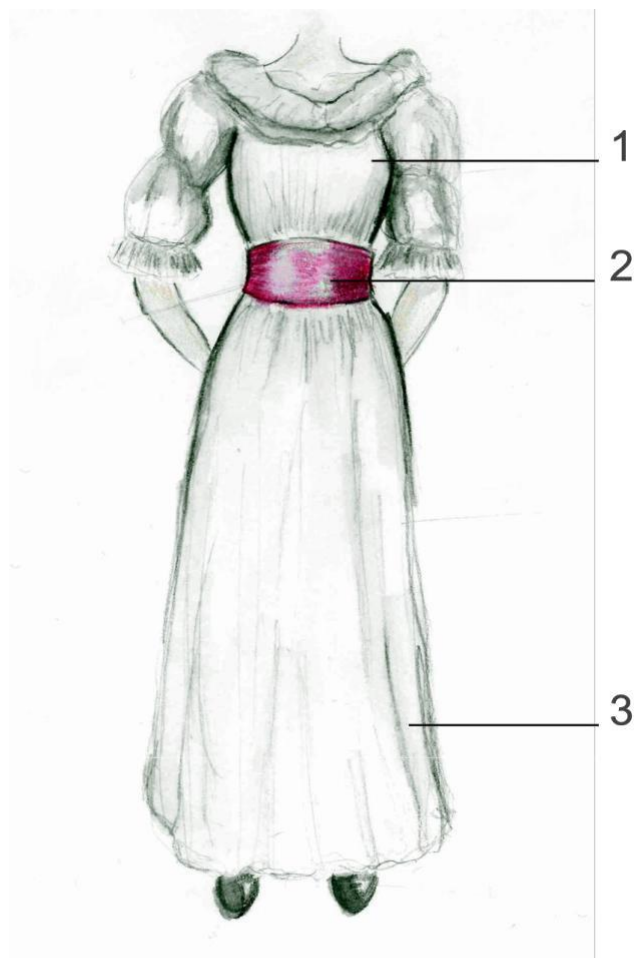
Assim a execução do traje foi pensada de forma a que a atriz conseguisse alterá-lo rapidamente, para o desempenho de cada função. Uma das soluções mais pertinentes e práticas seria que ela conseguisse descer e subir as mangas da blusa (1), de forma a tapar e destapar os ombros, evidenciando o decote (função de sedução), e arregaçando as mangas para poder executar as tarefas domésticas. No que diz respeito à

⁷² <http://modahistorica.blogspot.com/2013/05/a-moda-na-era-rococo.html>, acedido a 10 de Abril de 2019

⁷³ <https://books.google.pt/books?id=qLDjvzhCJ2oC&pg=PA44&dq=MODA+ROCO%3%93&hl=ptPT&sa=X&ved=0ahUKEwjakbXzrzAhXN6OAKHfFsAwI4FBD0AQhAMAQ#v=onepage&q&f=false>, acedido a 10 de Abril de 2019

saia (3), pretende-se que a atriz puxasse a saia, facilmente, para cima de forma a mostrar as pernas e exibir uma liga.

Para facilitar a confecção do figurino houve a necessidade de dividi-lo em três partes distintas: uma **blusa (1)**, um **corpete (2)** e uma **saia (3)**.



Componentes do figurino:

1 - Blusa

2 - Corpete

3 - Saia

Figura 40 - “Análise ao desenho do figurino da personagem Mirandolina, esquema de componentes numerado”. Fonte de Juliana Vilaça

7.1.1. A blusa

Esta parte foi feita em pano cru⁷⁴, num tom bege, muito semelhante ao tom da saia. A escolha de um tecido fibroso com uma aparência natural, prende-se não só com a necessidade de explorar a textura, mas para remeter, visualmente, a um material artesanal e antigo.

A confeção deste componente iniciou-se com a passagem do ferro de engomar pelo tecido que e tem a tendência a vincar muito. Por outro lado, pretendia-se que a costureira realizasse o corte das partes estruturais (parte da frente e parte de trás) da blusa, facilitando assim este processo que foi realizado manualmente pela costureira.



Figura 41 - Da esquerda para a direita: “Passagem do ferro no tecido para a blusa, retirando os vincos”. “Corte do tecido para a parte frontal da blusa, fotografias de Juliana Vilaça”

Após o corte coseram-se as partes do avesso⁷⁵ com o auxílio de uma máquina de costura. Em seguida realizaram-se as mangas a três-quartos

⁷⁴ As amostras dos tecidos utilizados no processo de confeção dos figurinos de todas as personagens podem ser consultadas no Anexo 3.

⁷⁵ Todas as peças constituintes dos figurinos neste projeto de investigação são cosidas do avesso com linhas de costura à cor do tecido, com o intuito de não haver costuras visíveis, o que permite um melhor acabamento destas.

com a ajuda da máquina de corte e cose, que desempenhava ambas as funções em simultâneo. De seguida cosem-se as duas mangas à parte estrutural (parte da frente da camisa e parte de trás já unidas). Quanto à particularidade anteriormente apontada para a funcionalidade de sedução, a solução passa por simplificar e coser elásticos cor salmão finos e visíveis em torno de todo o decote que facilitariam a descida e subida, de forma a tapar e destapar os ombros. Em relação às mangas a mesma solução se aplica, cosendo elásticos iguais a meio das mangas e junto aos punhos, ajudando a atriz a arregaçar eficazmente as mesmas para quando executa as tarefas domésticas. Esta blusa inicialmente continha uma grande ornamentação em torno do decote, com um folho, igual ao tecido da mesma e com dois folhos de renda cor de rosa claro sobrepostas ao folho de baixo. Nos punhos também se coseram dois folhos de renda sobreposto.



Figura 42 - Da esquerda para a direita: “Primeira experimentação ainda com as duas faixas de renda cosidas no folho em torno do decote. “Alteração ao desenho, nomeadamente ao corpete”. “Costura do forro do corpete em cetim, fotografias de Juliana Vilaça”.

No entanto, durante um ensaio geral da peça em que a atriz usava o figurino, verificou-se que a personagem não ficava tão sensual como o pretendido e também houve a necessidade de eliminar os dois folhos de renda do decote, que por serem demasiado pomposos e esvoaçantes, não facilitavam a execução das tarefas domésticas. No entanto os folhos do punho permaneceram, pois não atrapalhavam de maneira alguma.

7.1.2. O Corpete

Inicialmente, na zona da cinta seria colocada uma facha lisa em cetim, no entanto esta ideia foi alterada e substituída por um **corpete (2)**, havendo assim uma pequena alteração no desenho, tendo sido necessário acrescentar um ligeiro bico na parte central contornando a silhueta entre os seios para ajudar a melhor os realçar, tornando esta peça mais sensual.

Este corpete foi confeccionado a partir de um tecido de fibra sintética de enchimento, a fim de lhe dar estrutura. Em seguida foi forrado com um tecido em cetim de cor rosa fúcsia e finalmente com o tecido utilizado na blusa. Para realçar a silhueta foram feitas pregas cosidas de alto a baixo na vertical, em todo o corpete. Como fecho deste corpete optou-se por coser na parte de trás um velcro bastante forte, podendo ser facilmente ajustado à cintura da atriz.



Figura 43 - “Pormenor da parte superior do figurino, fotografia de Juliana Vilaça.”

7.1.3. A saia

A **saia (3)** foi feita com um tecido chamado georgette, fino, macio, que ondula em dobras suaves e sem armação, de cor bege. Quanto à sua confecção esta foi feita com um só corte de tecido⁷⁶, sendo este franzido à mão na parte superior, a fim de lhe dar volume, ficando uma saia rodada. Para dar mais volume foram feitos uns apanhados ao longo da saia, que posteriormente foram retirados por se verificar que daria demasiada corpulência. Esta saia continha uma ornamentação em torno da parte inferior, que eram duas fitas de cetim cosidas de forma a fazer duas faixas uma rosa e outra cor salmão e a baixo um folho igual ao da renda das mangas da blusa. Na prática a faixa cor salmão, em palco com a projeção das luzes, apresentava uma leitura cor vermelha o que destoava demasiado no figurino, por isso foi retirada.

Por fim, eliminou-se também a renda, pois como o cenário era inclinado e o vestido não tinha qualquer armação a atriz pisava-a constantemente atrapalhando o desempenho da atriz.



Figura 44 - Da esquerda para a direita: “Costura à mão da parte superior da saia, de modo a fazer um efeito de franzido”. “Primeira experimentação da saia, fotografias de Juliana Vilaça”.

⁷⁶ Cosendo-se sempre nas extremidades dos tecidos uma bainha para um melhor acabamento, tal como todas as peças de roupa de todos os figurinos.

7.1.4. Variações sobre a personagem

Como já foi referido anteriormente, esta personagem era considerada intemporal, sendo a única a não sofrer **mutação de figurino**, alterando apenas alguns adereços de guarda roupa. Estas alterações aconteciam quando a personagem desempenhava a função de trabalho, utilizando um avental⁷⁷ para os trabalhos de cozinha e um lenço na cabeça⁷⁸ para quando passava a ferro e tratava dos quartos. Também eram feitas pequenas alterações aos penteados⁷⁹, umas vezes a atriz aparecia em cena com um rabo de cavalo utilizando um elástico⁸⁰ revestido com renda bege e outras com uma trança.

Nas imagens **B.** e **C.** pode-se verificar que a atriz traz uns brincos e um anel de brilhantes, oferecidos pela personagem Conde de Albafiorita e um lenço também este oferecido pela personagem Marquês de Forlipópoli.

Quanto ao calçado, procurou-se avaliar o que já havia sido utilizado para outras peças no armazém da companhia, esta foi uma das personagens das quais os sapatos foram reutilizados e levados a um sapateiro para os restaurar e colocar uma sola de borracha antiderrapante por causa do piso do cenário ser inclinado.

Ainda, foi utilizada uma máscara veneziana⁸¹ para o momento dos agradecimentos.

⁷⁷ O avental foi emprestado pela aluna investigadora e como originalmente possuía cor branca, foi tingido com chá preto para ficar ao tom do traje.

⁷⁸ Lenço feito do mesmo tecido da camisa, este tinha um elástico na parte de trás para facilitar a utilização.

⁷⁹ Esta personagem levava o cabelo natural, não utilizava peruca ou qualquer maquilhagem típica da época Rococó, unicamente realizou-se uma maquilhagem muito suave, com o intuito de esta se parecer o mais comum e à imagem do público, (efeito de espelho/reflexo), fazendo assim com que este se questionasse e refletisse do “porquê” desta personagem ser a única a não usar máscara e desta forma se parecer tão intemporal.

⁸⁰ Também confeccionado pela costureira.

⁸¹ A máscara veneziana foi levada por todos os atores (sendo a última mutação de figurino), como uma homenagem à cidade onde a peça decorreu (Veneza) e ao autor da peça, Carlo Goldoni e ainda tinha como propósito mostrar ao público de uma forma metafórica a falsidade dos personagens, fazendo-os refletir e pensar que todos nós temos uma máscara, ainda que invisível a utilizamos para nosso próprio proveito.



Figura 45 - “Imagens A. B. C. D. e E.; mutação de figurino da personagem Mirandolina interpretada pela atriz Elizabete Pinto, fotografias de Juliana Vilaça”.

7.2. Personagens Hortênsia (2) e Dejanira (3): as cómicas



Figura 46 - “Análise das personagens cómicas 2 e 3, Hortênsia e Dejanira”. Fonte de Juliana Vilaça

Os desenhos para os figurinos das personagens **Hortênsia (2)** e **Dejanira (3)** nasceram de um conjunto de referências dos trajes tradicionais femininos da época do Rococó, criando uma dupla com os mesmos ideais originários do teatro cómico antigo. As duplas de personagens femininas cómicas fazem parte de uma longa tradição, presente nas performances da comédia antiga referentes à *commedia dell’arte* (Freitas, 2008).

De acordo com o texto da peça, estas personagens faziam referência a duas atrizes que integravam uma companhia de teatro nómada/ambulante. Estas aparecem vestidas com roupas (figurinos) de peças que estão acostumadas a usar quando interpretam papéis de baronesas, duquesas e marquesas. Com estes disfarces as cómicas entram num “jogo” com os outros personagens, fingindo serem duas damas ricas. Através dos figurinos, do carisma e da personalidade das personagens inventadas, tentou-se exagerar, proporcionando um momento de gozo às pessoas da defunta nobreza e da nova burguesia, ridicularizando-as por várias vezes ao

longo da peça. Tal como Mirandolina, estas personagens também utilizavam os seus dotes sensuais femininos para seduzir os homens para seu próprio benefício. Portanto, seria importante realçar os decotes e exagerar algumas partes do figurino, nomeadamente, as ancas e os glúteos, desproporcionando as suas formas femininas. Os vestidos das mulheres aristocratas do século XVIII assemelhavam-se muito à estética do século anterior.

Os tecidos eram brocados e muito rendados, as mangas eram soltas no cotovelo e as saias eram grandes e gentilmente recolhidas (apanhados/pinchos), os ombros eram largos e fluidos. Ainda que muito exuberantes tentava-se procurar o maior conforto possível. (Batterberry; Batterberry, 1982). Em termos de confeção, os processos dos trajes das personagens femininas tornam-se muito semelhantes. Por esta razão, também, as apresentamos em conjunto.



Componentes do figurino:

- 1 Blusa
- 2 Mangas rendadas (babados)
- 3 Saia



Componentes do figurino:

- 1 Blusa
- 2 Saia

Figura 47 - Da esquerda para a direita: “Análise ao desenho do figurino da personagem Hortência (2), esquema de componentes numerado”. “Análise ao desenho do figurino da personagem Dejanira (3), esquema de componentes numerado”. Fonte de Juliana Vilaça.

A confecção dos figurinos das duas personagens acompanhou o seguinte princípio:

- **Hortência (2)** dividiu-se em três componentes: uma **blusa (1)**, umas **mangas rendadas (babados) (2)** e uma **saia (3)**.
- **Dejanira (3)** dividiu-se somente em duas partes, uma **blusa (1)** e uma **saia (2)**.

7.2.1. As blusas

A blusa de **Hortência (2)** foi feita em seda selvagem, muito fina e leve, num tom vermelho e bege que em palco com a projeção da luz tinha uma leitura de cor rosa salmão. Este tecido não era brocado, mas tinha uma textura fina e elegante.

A blusa de **Dejanira (3)** foi feita com um tecido brocado acetinado num tom verde, este um pouco mais grosso e brocado, com uns desenhos florais (de rosas) e com um efeito de brilho acetinado.

A confecção das blusas iniciou-se da mesma forma, com a passagem do ferro de engomar pelo tecido, seguindo-se os cortes para as partes estruturais (parte da frente e parte de trás) das blusas. Após estes cortes coseram-se ambas as partes com o auxílio de uma máquina de costura. Posteriormente, realizaram-se as mangas à três-quartos com a ajuda da máquina de corte e cose. Por fim, cosem-se as duas mangas à parte estrutural (parte da frente da camisa e parte de trás já unidas). Quanto à particularidade anteriormente apontada para os momentos de sedução, realizou-se um grande decote nas partes estruturais (frente da camisa), de forma a salientar os seios. Ambas as blusas fechavam com um zíper invisível, para que não fosse visto e dar assim um melhor acabamento às peças.

Em relação às mangas de **Dejanira (3)**, fizeram-se bem largas e fluidas nos ombros, nos punhos coseram-se dois folhos sobrepostos de cor branca e com desenhos florais, tal como em torno do decote. Relativamente às mangas da blusa de **Hortência (2)**, os ombros não foram tão exuberantes e fluidos como os da sua companheira, mas foram cuidadosamente

pensados para ficarem com um acabamento cuidado tal como na época Rococó, com umas mangas rendadas e largas (babados).

7.2.2. As mangas Rendadas (babados) (2), do figurino de Hortência (2)

Nos punhos da blusa de **Hortência (2)**, acrescentaram-se mais duas peças (mangas rendadas), que “encaixavam” na blusa formando-a num todo. Inicialmente, estas mangas (babados) foram pensadas para serem levadas na primeira mutação de figurino, mas após um teste invalidou-se essa hipótese, por escolha do encenador. Contudo, esta peça é um pormenor que vem realçar a delicadeza desta personagem e do seu figurino.

Para a confeção das mangas cortaram-se duas partes retangulares do mesmo tecido da blusa e coseram-se elásticos para “fixar” estes componentes ao punho da blusa. Em torno dos babados e nos punhos acrescentaram-se ainda as mesmas rendas cosidas no decote.



Figura 48 - Da esquerda para a direita: “Costura de bainha para passagem de elástico, no babado de Hortência”. “Prova pós ensaio da saia e blusa em fase de construção e ajustes, fotografias de Juliana Vilaça”.

7.2.3. As saias

As saias de Hortência (2) e Dejanira (3) foram confeccionadas com o mesmo tecido das blusas, de forma a parecerem vestidos aos olhos do público vestidos. Quanto à confecção das saias, e tal como aconteceu com a personagem Mirandolina, foram feitas com um só corte de tecido e franzidas à mão na parte superior, a fim de lhes dar volume e roda. Para lhes conferir ainda mais volume as saias foram feitas com várias camadas de tecidos. A saia de Hortência (2) foi composta por **três camadas** cosidas umas às outras - uma **exterior** (a de cor rosa salmão), uma no **meio** para dar corpo e forma à saia (tule) e um **interior**, um forro (cetim). Para um melhor resultado, por baixo da saia foi colocada uma armação⁸² a imitar um panier⁸³, conferindo-lhe o mesmo efeito.



Figura 49 - De cima para baixo, da esquerda para a direita: “Panier (armação) utilizada pelas mulheres na época Rococó” Fonte⁸⁴. “Vista frontal da armação (imitação de panier) da companhia”. “Interior da armação, fotografias de Juliana Vilaça”.

⁸² Esta armação foi recolhida do armazém, onde outrora já teria sido utilizada numa outra peça da companhia, que tratava a mesma época.

⁸³ O panier trata-se de uma armação metálica usada por baixo das saias e vestidos na época Rococó, especialmente na corte Francesa. Conforme a ocasião muda de tamanho chegando a extremos (tabuleiros laterais e/ou traseiros), por vezes tornando a circulação muito difícil.

⁸⁴ <https://br.pinterest.com/pin/429108670720804545/visualsearch/?x=18&y=12&w=505&h=357>, acedido a 22 de Abril de 2019

Para uma maior corpulência, por cima da saia foi acrescentada e cosida uma segunda camada mais curta, onde foram feitos uns apanhados.

Estas duas camadas da saia eram unidas por uma faixa na zona da cintura, formando uma só peça. Finalmente, em volta das duas camadas, na parte inferior, foram cosidos os mesmos folhos das componentes superior do figurino (blusa e babados).



Figura 50 - Da esquerda para a direita: “Costura das três camadas de tecido, a exterior, o tecido para armação interior e o forro da saia de Hortência.”. “Costura da renda na saia interior de Dejanira, fotografias de Juliana Vilaça”.

A saia de **Dejanira (3)** foi também composta por **três camadas**, uma **exterior**, uma **interior** e ainda uma **sobreposta à exterior**⁸⁵.

A **exterior** foi feita com o mesmo tecido utilizado na blusa, não sendo necessária uma tela de armação, pois este tecido era grosso e firme, conferindo-lhe assim a estrutura desejada.

A **interior** era feita em cambraia, leve de cor branca, onde em torno da parte inferior foi cosido o mesmo folho utilizado na blusa. Esta parte interior só se via um pouco, quando por vezes em alguns movimentos da atriz espreitava a renda que lhe conferia um acabamento fino e subtil.

⁸⁵ Esta componente não estava cosida à saia, podendo ser acrescentada numa das mutações da personagem.

Por uma questão prática, estas duas partes (**interior e exterior**) foram unidas uma à outra por uma faixa na cintura⁸⁶, aparentando ao público serem duas saias distintas. Esta saia abria com a ajuda de um fecho invisível cosido na parte de trás⁸⁷.

Finalmente, relativamente à camada **sobreposta à saia** (componente anexada), esta era feita do mesmo tecido da parte exterior da saia. Como era pretendido dar um volume exagerado na zona dos glúteos, foi feito um enchimento em algodão, parecendo uma almofada em forma de meia lua a fim de se encaixar na zona lombar da atriz. Esta foi revestida com o tecido da saia sendo este bastante franzido à mão, disfarçando a almofada e adicionada uma faixa para fechar na cintura. Esta fechava com a ajuda de dois botões⁸⁸ cosidos na parte da frente⁸⁹. Neste sentido entende-se que a forma de fecho desta camada foi pensada como um “cinto”, onde a faixa efetuava a função de fecho, com a ajuda de dois botões⁹⁰ (iguais aos utilizados na saia).



Figura 51 - “Pormenorização e acabamentos da componente anexada à saia de Dejanira (3), fotografias de Juliana Vilaça”

⁸⁶ Tal como o processo realizado no vestido da personagem (2), estas duas camadas da saia eram unidas, formando uma só peça.

⁸⁷ Na figura 53 - imagem **B.**, pode-se observar a existência de dois botões cosidos na parte da frente da facha, estes não têm qualquer funcionalidade, foram colocados por uma questão estética e para dar a parecer ao público que a saia fechava através da ajuda daqueles botões e não de um fecho.

⁸⁸ A utilização dos botões foi uma forma prática para ajudar as atrizes a vestirem algumas componentes, ainda quanto aos botões procurou-se ir de encontr, o ao tom de cada saia para ficarem mais despercebidos.

⁸⁹ O mesmo método de fecho foi aplicado à saia de Hortência (2).

⁹⁰ Estes botões foram forrados com o mesmo tecido da saia em fôrmas metálicas.

7.2.4. Variações sobre as personagens

As personagens **Hortência (2)** e **Dejanira (3)** fazem parte do grupo de figuras que durante o decorrer da peça sofreram **mutações nos figurinos**. Um pouco diferentes das outras personagens, as roupas contemporâneas foram pensadas com o intuito de não se perceber através das roupas o seu status social, mas sim pelos adereços de figurino e maquilhagem que levavam.

Nas primeiras mutações contemporâneas as roupas (verificar nas figuras 52 e 53, mutações **A.** e **A.**), aparecem com elementos e acessórios de figurino caracterizantes da época Rococó, como: a maquilhagem (completa⁹¹), as máscaras Venezianas, os sapatos⁹², as perucas, umas meias-calças brancas e ainda no caso da personagem (2) a imitação de panier sobe as leggings e o top. A idealização dos figurinos contemporâneos destas personagens passou pelo cruzamento dos figurinos das personagens. Pode-se entender que o guarda-roupa da personagem **(2)** aparece com um estilo desportivo que emprega um top amarelo fluorescente, umas leggings pretas e uns meiotes nas pernas até aos joelhos. A personagem **(3)**, esta apresentava-se com um estilo hippie com uma saia comprida, dois tops sobrepostos e ainda um colete comprido.

A personagem **Hortência (2)** não tinha muitas entradas em cena, não havendo uma mutação tão lenta quanto a dos outros personagens. Na sua

⁹¹ Este pormenor foi pedido pelo encenador, com o intuito dos espetadores se questionarem do porquê destas personagens irem inicialmente com a maquilhagem completa e retirando conforme as suas entradas de cena. Pois através deste detalhe o encenador queria distinguir as duas personagens que se vão desmascarando e mostrando o seu jogo cómico retirando a “máscara” (pintura) das suas personagens falsas, estas apesar de cómicas usam as mesmas artimanhas de Mirandolina, assim o encenador quis que no final estas se parecessem o mais natural possível (parecendo-se com a naturalidade de Mirandolina). A maquilhagem típica da época que ajudava na distinção dos status na sociedade era igual para todos os restantes personagens (menos Mirandolina como já mencionado), composta por uma base branca exagerada a parecer pó de arroz (tinta branca profissional para máscaras faciais), dois círculos bem definidos nas bochechas de tom vermelho (feitos com batom vermelho, batom vermelho e/ou rosa para os lábios e ainda as sobrancelhas bem delineadas pretas (utilizou-se lápis dos olhos).

⁹² Ambos os sapatos foram reutilizados (também trazidos do armazém), posteriormente levados a um sapateiro que os restaurou e colocou uma borracha antiderrapante nas solas, ainda foram adicionados pela investigadora laços à cor dos vestidos e pintados com tinta acrílica dourada (gold) para os tornar mais ricos e ornamentados.

segunda aparição em cena (imagem **B.**) a personagem já aparece com a roupa setecentista (final), enquanto muitas das outras personagens ainda contracenam com esta com elementos contemporâneos.

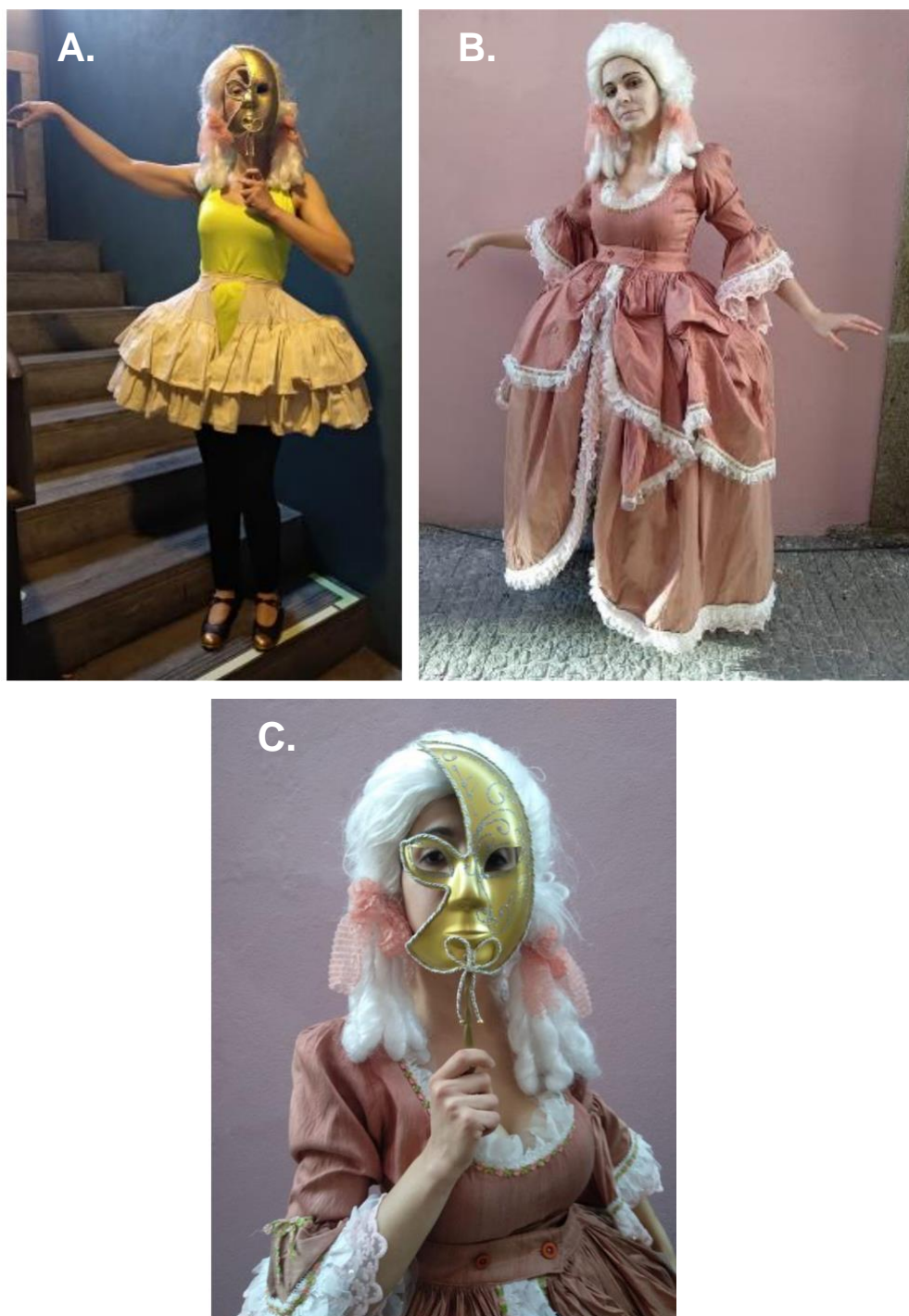


Figura 52 - “Imagens A. B. e C.; mutação de figurino da personagem Hortência interpretada pela atriz Ana Perfeito, fotografias de Juliana Vilaça”.

Por outro lado, verifica-se que a personagem **Dejanira (3)** sofreu de uma mutação de figurino um pouco mais lenta, pois tinha mais uma entrada em cena.



Figura 53 - “Imagens A. B. e C.; mutação de figurino da personagem Dejanira, interpretada pela atriz Sofia Bernardo, fotografias de Juliana Vilaça”.

7.3. Personagens Cavaleiro de Ripafatta (4), Marquês de Forlipópoli (5) e Conde de Albafiorita (6)



Figura 54 - “Análise das personagens cómicas 4, 5 e 6, Cavaleiro de Ripafatta, Marquês de Forlipópoli e Conde de Albafiorita”. Fonte de Juliana Vilaça

Para os figurinos das personagens **Cavaleiro de Ripafatta (4)**, **Marquês de Forlipópoli (5)** e **Conde de Albafiorita (6)**, o **desenho** nasce de um conjunto de referências aos tradicionais trajes masculinos (ricos) da época do Rococó, sendo os mais complexos e com mais “camadas” de roupa. A roupa masculina do século XVIII, tal como a feminina, herdou ainda formas e cortes muito semelhantes ao século anterior. Dai não haver uma grande distinção das roupas entre a escassa nobreza, como por exemplo o Marquês - que ainda se regia pelo seu passado, pela maneira de vestir e até hábitos no quotidiano, apesar de falido - e pela nova burguesia - como o Cavaleiro e o Conde, que tinham riqueza para se poderem vestir tão bem quanto a antiga nobreza.

Os trajes mais ricos eram compostos por quatro peças de roupa base: uma blusa, um casaco exterior, um casaco interior e umas calças pelo joelho um pouco mais apertadas em relação às do século anterior. (Batterberry; Batterberry, 1982). Para uma melhor comodidade dos atores, substituíram-se os casacos interiores por coletes⁹³.

Segundo o texto desta peça, a personagem **Cavaleiro de Ripafatta (4)**, tal como nome diz tratava-se de um cavaleiro, um homem sóbrio⁹⁴ com um nome e uma carreira bem conhecidos na sociedade, não tão rico quanto um burguês (conde), mas com um estatuto elevado na sociedade. Esta personagem caracterizava-se por desconsiderar as mulheres⁹⁵, pois achava-as falsas e fementidas, o que fazia dele um desafio para Mirandolina que gostava de, simultaneamente, pôr a sua sensualidade à prova e tentar que os homens caíssem a seus pés.

O desenho do figurino desta personagem foi influenciado por todos estes fatores. Delicado e ao mesmo tempo rude. Não ignorando o facto de ele ser cavaleiro, pensou-se em elementos que transmitissem o seu ofício (trabalho)⁹⁶ ao público.

Para a personagem **Marquês de Forlipópoli (5)** o desenho foi inspirado nas cortes da alta nobreza. Os homens vestiam-se vigorosamente com várias camadas de roupas e com cores fortes e brocados muito trabalhados especialmente nos coletes e nos casacos. Como esta

⁹³Devido às várias camadas de roupa que os figurinos continham, que poderiam prender alguns movimentos e à transpiração dos atores causada pelo calor da projeção das luzes e o aquecimento do Teatro Sá de Miranda.

⁹⁴Não era transparente, não se conseguia decifrar muito bem a sua personalidade desta forma tornava-se muito inconsistente.

⁹⁵Por vezes não se percebia a orientação sexual desta personagem, até mesmo pelo texto original, (no entanto o encenador quis passar esta mesma mensagem para o público, deixando em aberto esta questão), mas haviam vários fatores que o faziam parecer, não só pelo desprezo que sentia pelas mulheres, mas também por afirmar que não gostava de “praticar” com elas e ainda a grande cumplicidade que tinha com o seu criado (na interpretação do encenador Ricardo Simões, este era apaixonado pelo seu amo e assumidamente homossexual).

⁹⁶Como descrito no texto, este Cavaleiro tinha cavalos, neste sentido era importante pensar num traje que facilitasse e se adaptasse a este fator. Neste traje foram incorporadas umas calças compridas, de modo a que ficassem dentro de umas botas altas e um casaco de pêlo na gola, para que este ao cavalgar não ficasse com frio, ainda no casaco realizaram-se quatro rachas laterais, facilitando o manuseamento de quando ele subisse e cavalgasse.

personagem aproveita-se da riqueza dos outros e vivia de pareceres⁹⁷ - já que gastou o pouco que tinha, pois, a nobreza estava em decadência - este arrastava-se sobre as pessoas mais ricas tirando proveito da fortuna destas levando a vida de um burguês.

No que diz respeito ao desenho desenvolvido para a personagem **Conde de Albafiorita (6)**, foi pensado em que este traje transportasse uma carga de riqueza, ainda que não com um excelente bom gosto, mas ainda assim um bom tom de sofisticação. Quis-se parecer que a riqueza não comprava cultura, deixando sempre um pouco a parecer que este, tudo o que tinha era devido ao dinheiro, até mesmo o seu título de conde.

Para a confecção dos figurinos das três personagens procedeu-se do seguinte modo:

- **Cavaleiro de Ripafatta (4)**, dividiu-se em cinco componentes: um **jabô (1)**, uma **blusa (2)**, um **colete (3)**, um **casaco (4)** e uma **calça (5)**.
- A confecção do figurino da personagem **Marquês de Forlipópoli (5)**, dividiu-se em cinco partes, uma **blusa (1)**, um **colete interior (2)**, um **colete exterior (3)**, um **casaco (4)** e um **calção (5)**.
- Finalmente a confecção do figurino da personagem **Conde de Albafiorita (6)**, dividiu-se em cinco componentes, uma **jabô (1)**, um **colete (2)**, uma **blusa (3)**, um **casaco (4)** e um **calção (5)**.

⁹⁷ Daí deixar as roupas ricas, pois ele vivia de falsidade e inveja, falando sempre que é portador de sangue nobre e real e ser muito rico. Quanto as roupas parecerem já envelhecidas do desgaste e também sujas, pois já não tinha dinheiro para comprar umas de tal riqueza.

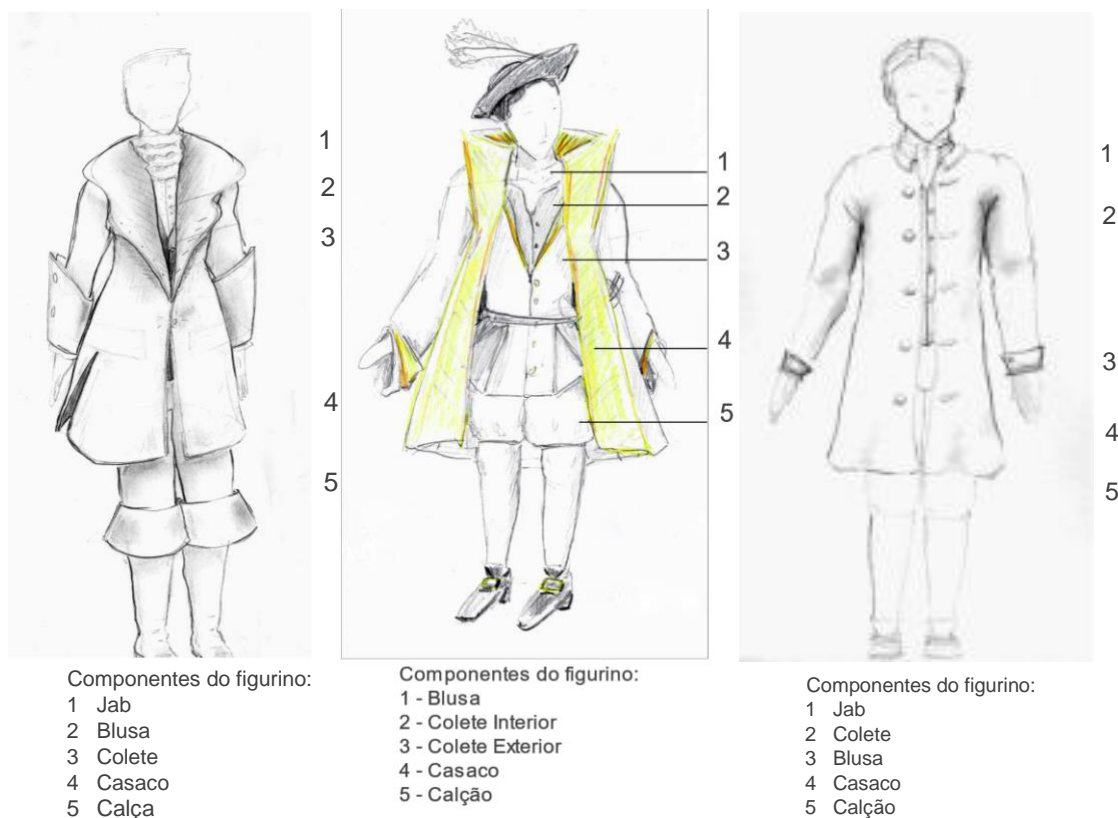


Figura 55 - Da esquerda para a direita: “Análise ao desenho do figurino da personagem Cavaleiro de Ripafatta (4), esquema de componentes numerado”. “Análise ao desenho do figurino da personagem, Marquês de Forlipópoli (5), esquema de componentes numerado”. “Análise ao desenho do figurino da personagem, Conde de Albafiorita (6), esquema de componentes numerado”. Fonte de Juliana Vilaça

7.3.1. As blusas

O processo de confecção das blusas masculinas foi igual ao feminino, mas com uma pequena diferença. Em vez de termos uma manga à três-quartos foi feita uma manga comprida.

A blusa do **Cavaleiro de Ripafatta (4)** foi feita com uma seda (mistura de viscose e poliéster), muito fina com uma textura plissada em tom bege, fazendo algumas riscas verticais, muito finas em tons laranja, amarelo e prateado (fio metalizado). Quanto à sua ornamentação, tal como a das mulheres, pois naquela época os trajes masculinos tinham influências “efeminadas”, levando uma renda em torno do decote (gola) e dos pulsos, onde levou uns elásticos, o que ajuda o ator a subir as mangas. Os ombros foram franzidos à mão, sendo suavemente largos e fluidos.



Figura 56 - Da esquerda para a direita: “Experimentação e teste para punho das mangas da blusa do Cavaleiro”. “Máquina de corte e cose utilizada para a confecção da blusa”. “Blusa ainda em partes (ainda antes de se coserem as mangas ao corpo estrutural), fotografias de Juliana Vilaça.

As blusas para as personagens **Marquês de Forlipópoli (5)** e **Conde de Albafiorita (6)**, foram reutilizadas⁹⁸. A blusa do Marquês levou uma renda nos pulsos, pois a blusa já tinha uma grande ornamentação nos colarinhos e na frente da blusa ao longo do abotoar (aba frontal). A blusa Conde foi rematada na zona da gola, para levar por cima o jabô, e ainda ornamentada com rendas nos pulsos, ombros e peito.



Figura 57 - Da esquerda para a direita: “Blusa do Marquês virada do avesso após costura do folho nos punhos”. “Costura de renda no punho da blusa do Conde”. “Pormenorização das rendas cosidas nos ombros, pulsos e peitos da blusa do Conde, fotografias de Juliana Vilaça”.

⁹⁸ No armazém do CDV já existiam blusas que encaixavam na época que se pretendia retratar, sendo reaproveitadas já que serviam aos atores e ajustadas em algumas provas.

7.3.2. Os coletes

O colete para o **Cavaleiro de Ripafatta (4)** foi confeccionado em seda selvagem bordado com linha de seda, fina com uma textura enrugada em tom laranja, era brocado e possuía algumas aplicações com relevo. Foi forrado com o mesmo tecido do exterior do mesmo. Foram cosidos dois bolsos frontais (falsos) e ainda na parte de trás uma fita, ambos com o mesmo tecido. Quanto aos efeitos e acabamentos, em toda a volta nas extremidades foi cosida um galão dourado e ainda cosidos três botões dourados.

A personagem **Marquês de Forlipópoli (5)** possuía dois coletes, um **interior** e outro **exterior**. O **colete interior** foi feito com um tecido brocado em lã e seda aveludado, grosso, brocado em vermelho, e na parte de trás e o forro deste foi feito com um tecido em cetim vermelho à cor das abas laterais frontais, ainda na parte de trás uma fita em cetim. Este colete levava dois bolsos frontais (falsos) e ainda uma ornamentação simples, onde, na parte frontal foram cosidos galões dourados e colocados uns botões vermelhos⁹⁹.

O **colete exterior** foi feito com um tecido brocado sintético, grosso com vários tons, no entanto o tom que mais prevalecera seria o castanho e dourado, este tecido possuía desenhos abstratos e ainda desenhos de instrumentos musicais de cordas (violinos, violoncelo etc...). Como forro foi utilizado o mesmo tecido da parte exterior. Este colete possuía pouca ornamentação, unicamente foram cosidas nas extremidades frontais um galão dourado e feitos dois bolsos frontais (falsos) que levaram em torno do mesmo este galão e ainda botões vermelhos e dourados¹⁰⁰.

O colete do **Conde de Albafiorita (6)** já existia na Companhia, sendo reutilizado e não confeccionado de raiz. Unicamente foi ornamentado com uns galões dourados e substituídos os botões¹⁰¹, pois os anteriores

⁹⁹ Nomeadamente três, na parte frontal que serviam de fecho do colete.

¹⁰⁰ Nomeadamente três, na parte frontal para servir de fecho do colete e dois por cima dos bolsos (falsos).

¹⁰¹ Nomeadamente cinco, na parte frontal para servirem de fecho do colete.

passavam demasiado despercebidos e pobres, sendo assim substituídos por uns dourados e mais ricos, remetendo ao seu poder e status social.

Iniciou-se a confecção destes componentes com o corte dos tecidos formando três partes distintas exteriores, uma para a parte das costas, e outras duas para as laterais (frente), uma esquerda outra direita. Ainda se realizaram os cortes para todos os bolsos (unicamente as abas dos mesmos, visto todos serem falsos). Após os cortes destas partes, antes de se unirem, com giz de costura pegou-se nestas mesmas partes e contornou-se como se fossem moldes em cima dos tecidos que serviriam para forrar os coletes. De seguida uniram-se as diferentes partes cosendo-se as partes laterais às partes das costas e ainda nas frentes os bolsos.

O processo de confecção dos coletes das duas personagens **(4)** e **(5)** foram processados da mesma forma. No entanto o colete exterior do **Marquês de Forlipópoli (5)** teve uma pequena diferença, levando na parte inferior a toda a volta uma aba que fazia com que este fosse mais comprido e ainda no interior deste colete foi cosido um bolso¹⁰².



Figura 58 - Da esquerda para a direita: “Prova ao figurino da personagem Cavaleiro de Ripafatta, de colete, calça e blusa após um ensaio”. “Costura do forro para o colete do Marquês, fotografias de Juliana Vilaça”.

¹⁰²Para guardar um adereço, uma garrafa pequena de vinho este bolso foi feito à medida desta garrafa para que ficasse bem aconchegada e presa, evitando correr o risco de esta poder cair.

7.3.3. Os jabôs

O **jabô** era um ornamento em forma de babado, utilizado ao pescoço, em cima de uma blusa normalmente feito em renda (Batterberry; Batterberry, 1982), como no caso da personagem **Cavaleiro de Ripafatta (4)** ou em seda¹⁰³ como o da personagem **Conde de Albafiorita (6)**. Sendo estas as únicas personagens que contem este componente no seu figurino.

A confecção deste elemento é bastante simples, no caso do jabô da personagem **(4)**, foram recortadas duas partes de um tecido de algodão de forma retangular, onde a parte que ficaria junto ao pescoço era mais estreita que a extremidade a baixo (peito), que, ficaria mais larga. Estas duas peças foram cosidas e de seguida foi cortada uma facha que faria de gola servindo de meio para prender o jabô ao pescoço do ator. Ao longo desta peça já unida retangular foram cosidos vários folhos (cinco), para lhe conferir um efeito de babado.



Figura 59 - Da esquerda para a direita: “Costura da bainha da faixa que prende o jabô ao pescoço do ator Hugo Rendas”. “Pormenorização da costura das camadas de renda (babados), que compõem o jabô”, fotografias de Juliana Vilaça”.

¹⁰³O jabô desta personagem era feito em algodão e acrílico. 122

O jabô da personagem **(6)**, foi confeccionado da mesma forma, só que com uma técnica final diferente, visto este não ser feito com rendas, mas feito com pregas levantas, que lhe concedia um volume e pomposidade.

Estes fechavam prendendo ao pescoço dos atores com a ajuda de colchetes que foram colocados nas extremidades das fachtas.

7.3.4. Os casacos

Os casacos eram ricos em ornamentações, brocados e rendados em torno das longas mangas e em todas as suas extremidades. (Batterberry; Batterberry, 1982)

O casaco da personagem **Cavaleiro de Ripafatta (4)** foi feito com um tecido de algodão azul marinho (muito escuro), brocado com estampagem preta aveludada. Os ombros foram, gentilmente pregueados, na gola foi cosido um pelo sintético e este levava um botão à frente, quatro nos punhos (direito e esquerdo) e ainda dois atrás nas costas¹⁰⁴, todos eles dourados, de forma sobressair no tecido e escuro e dar riqueza ao casaco. Foram também cosidas fitas douradas nos punhos e ainda nas extremidades dos punhos, frente e costas levou uns galões dourados. Ainda foram feitos dois bolsos (falsos) na parte da frente, que levavam estes mesmos galões e fitas.



Figura 60 - “Pormenorização do casaco, já finalizado da personagem Cavaleiro de Ripafatta, vista de frente e vista inferior de trás, fotografias de Juliana Vilaça”.

¹⁰⁴Que ficam por cima de duas pregas para dar volume à parte traseira do casaco. 123

A confecção deste componente iniciou-se a com o corte do tecido formando oito partes distintas exteriores, uma para a parte das costas, outras duas para as laterias (frente), mangas, punhos e uma gola. De seguida de forma a dar corpo e rigidez ao casaco foi colada a estas partes já recortadas uma entretela termocolante¹⁰⁵, unindo-se esta à parte do avesso (interior) do tecido, com a ajuda do ferro de engomar. Após os cortes destas e já colada a entretela, antes de se coserem estas partes, com giz de costura copiou-se, contornando, com a ajuda destas, como se fossem moldes, em cima do tecido de enchimento¹⁰⁶ e do tecido para o forro, que seria o mesmo tecido utilizado na parte exterior do casaco, consecutivamente cortaram-se os tecidos e costuraram-se todas as partes estruturais, começando com a parte das costas ao tecido de enchimento e ao forro e sucessivamente as restantes sete partes da mesma forma. Após estas peças finalizadas e unidas, coseu-se e no final coseu-se o pelo na gola, ainda neste casaco realizaram-se quatro rachas laterais, duas na parte da frente duas na parte de trás.



Figura 61 - Da esquerda para a direita: “Costura de um botão no punho do casaco”. “Enchimento recortado que serviu de molde para o corte do tecido de pelo sintético, fotografias de Juliana Vilaça”.

¹⁰⁵ Todos os casacos levaram uma entretela termocolante para dar forma, espessura e estrutura aos mesmos. Este tecido unifica-se aos de mais através de calor, quando é prensado com alguma temperatura as pequenas partículas de resina que este contém derrete colando-se a qualquer tecido. Neste caso foi com a ajuda do ferro de engomar.

¹⁰⁶ Este enchimento era composto por um tecido chamado, tafetá que se trata de uma pasta de enchimento acrílico, este serve para ajudar a dar volume e corpulência ao casaco.

O casaco do **Marquês de Forlipópoli (5)** foi confeccionado com um tecido brocado de decoração, este possuía várias cores, entre o verde que era o tom base, o vermelho e dourado. Os desenhos eram ramificados e florais, alguns parecendo desenhos de talhas douradas. Este levou um bolso¹⁰⁷ no seu interior e dois botões nas partes laterais frontais que serviam para fazer uma pequena prega no casaco, conferindo-lhe um pequeno detalhe, já que este tecido possuía muitos desenhos não havia necessidade de trabalhar em demasia este casaco, pois o tecido já lhe conferia essa finalidade. Os ombros levaram um pregas verticais a fim de lhe dar um pouco de corpo e um acabamento delicado. Foram ainda cosidos nos punhos (dobra) e extremidades galões dourados.



Figura 62 - “Pormenorização do casaco, já finalizado da personagem Marquês de Forlipópoli, vista de frente e vistas de trás, superior e inferior, fotografias de Juliana Vilaça”.

O processo de confecção do casaco desta personagem procedeu-se de igual forma ao do personagem **(4)**. No entanto a única diferença é o corte e peça acrescentada que o casaco do Marquês tem na parte inferior das costas. Pode-se reparar que nas costas do casaco desta personagem foi confeccionada em duas partes, uma superior e outra inferior. Esta peça inferior sofreu o mesmo processo de colagem da entretela, do tecido de enchimento e do forro, unicamente possuiu um técnica e acabamento

¹⁰⁷Para guardar um adereço, um frasco de ouro, este bolso foi feito à medida deste franco, para que ficasse bem aconchegado e preso, evitando correr o risco de este poder cair.

deferente. Para esta parte foi feita com pregas, de forma a dar roda na parte traseira e um maior volume, para além do acabamento bastante trabalhado. Na confeção (corte) deste casaco houve o cuidado de os desenhos dos brocados do tecido ficassem alinhados e simétricos.



Figura 63 - Da esquerda para a direita: “Corte da parte frontal (aba direita) do casaco”. “Costura do tecido exterior base e o tecido de enchimento, fotografias de Juliana Vilaça”.

Finalmente, o casaco do **Conde de Albafiorita (6)** foi confeccionado com um tecido brocado aveludado, de cor azul e os desenhos em linha preta, castanha e bege (escura). Não levava bolsos, mas uma fivela na parte das costas onde foram cosidos dois botões em cada ponta. Nos punhos direito e esquerdo colocaram-se quatro botões e na parte da frente na aba direita seis botões (este casaco não fechava, pelo que as casas para os botões não foram abertas). Todos os botões eram dourados. Na aba frontal esquerda foi colocada uma fita preta de strass para dar a parecer que este casaco fecha, porém aquela serve só de ornamentação. Na gola, na fivela (parte de trás), nos punhos e nas extremidades deste casaco foram cosidas duas fitas (as mesmas mencionadas acima). Foram colocados na gola alamares de strass que serviam para unir a aba direita e esquerda do casaco, tinha ainda um pormenor dourado com fita metalizada dourada de strass.



Figura 64 - “Pormenorização do casaco, já finalizado da personagem Conde de Albufiorita, vista de frente e vista de trás, fotografias de Juliana Vilaça”.

O processo de confecção do casaco desta personagem procedeu-se da mesma forma que os das personagens (4) e (5). No entanto a única diferença é o número de cortes que compõem o mesmo, este foi formado por nove partes distintas, pois as costas em vez de ser uma peça única, foi confeccionada com duas partes, levando uma racha na parte inferior, a baixo da fivela.



Figura 65 - Da esquerda para a direita: “Corte do tecido de enchimento, para uma das partes frontais do casaco”. “Costura de bainha numa parte estrutural do casaco, já com a entretela colada, fotografias de Juliana Vilaça”.

7.3.5. A calça e os calções

A calça para o **Cavaleiro de Ripafatta (4)** foi feita com um tecido de viscose aveludado, em castanho escuro. Só levou um elástico na parte superior (cinta).

Já a personagem **Marquês de Forlipópoli (5)** levava um calção feito com um tecido de viscose acetinado dourado levando nas extremidades (pernas) e cinta um elástico.

A personagem **Conde de Albafiorita (6)** também levava um calção Com um tecido de gorgorão de cena (canelado) de cor azul turquesa, levando nas extremidades (pernas) e cinta um elástico.

A confecção da calça e dos calções foi realizada com os mesmo procedimentos, havendo a única diferença de que a calça seria até ao tornozelo e não levaria elástico nas extremidades (pernas).

Iniciou-se a confecção destes com o corte dos tecidos, foram cortadas em quatro peças, duas para a frente e duas para as costas. Após isto unem-se as pernas (parte da frente e costas, direita e esquerda) separadamente e finaliza-se a confecção destes com a costura de ambas as duas partes (pernas) pelo gancho. O gancho traseiro (costas) é mais largo e mais alto que o da frente.



Figura 66 - Da esquerda para a direita: “Desenho feito com giz no tecido do para o calção do Conde”. “Costura do avesso das diferentes partes constituintes do calção do Conde, fotografias de Juliana Vilaça”.

7.3.6. Variações sobre as personagens

As personagens **Cavaleiro de Ripafatta (4)**, **Marquês de Forlipópoli (5)** e **Conde de Albafiorita (6)** fazem parte do grupo de figuras que durante o decorrer da peça sofreram **mutações nos figurinos**. Para estas foi pensado que à partida as suas primeiras roupas contemporâneas se perceber através das destas não evidenciar qual o seu status social que viria com as roupas setecentistas, mas que desse a entre ao público que se tratavam de pessoas com poder económico e no caso do Marquês que possuía um título e queria se parecer com os demais.

Algumas destas personagens já levavam consigo alguns adereços de figurino, que, os iria acompanhar pelo resto das mutações, como no caso da personagem **(4)**, a calça, as botas e o cinto com a bolsa de pele das moedas¹⁰⁸. A personagem **(5)**, levou uma espada¹⁰⁹. Finalmente a personagem **(6)**, levava os sapatos azuis esverdeados¹¹⁰.

Todas estas personagens levam **uma peruca** na sua última mutação setecentista, todas elas eram diferentes e foram escolhidas de modo a se enquadrarem com o figurino de cada uma.

As **maquilhagens** das personagens masculinas eram feitas e compostas da mesma forma que as femininas (cólicas), em que se iam gradualmente aplicando conforme as entradas de cada em cena.

Quanto às **variações de figurino da personagem (4)**, pode-se entender que o guarda roupa na primeira configuração (Figura 67 - imagem **A.**), aparece com um estilo adequado ao que seria hoje em dia um criador de cavalos e dono de uma herdade. Para além do que já mencionado acima, este levava uma camisa aos quadrados azuis, brancos e vermelhos e ainda

¹⁰⁸Estes adereços (botas e cinto com a bolsa de pele), foram reutilizados da companhia, (trazidos do armazém), onde posteriormente as botas foram levadas a um sapateiro que as restaurou e colocou uma borracha antiderrapante nas solas. E ainda a bolsa sendo de pele levou graxa preta.

¹⁰⁹Esta espada foi cortada (tal como o texto exigia), com a ajuda de um serralheiro, que coopera com a companhia nas construções dos cenários.

¹¹⁰Estes sapatos também foram reutilizados da companhia, (trazidos do armazém), onde posteriormente as botas foram levadas a um sapateiro que as restaurou e colocou uma borracha antiderrapante nas solas, no entanto anteriormente eles eram cinza e foram pintados de azul esverdeado.

um colete de pele¹¹¹. Nas mutações seguintes, este já substitui gradualmente a parte superior pelas roupas setecentistas, até ficar com o traje completo. Na imagem **B.** este leva uma máscara que caracteriza a sua personalidade, pois trata-se de uma personagem misteriosa e com atitudes difíceis de compreender por vezes.



Figura 67 - “Imagens A. B. C. D. e E.; mutação de figurino da personagem Cavaleiro de Ripafatta, interpretada pelo ator Hugo Rendas, fotografias de Juliana Vilaça”.

¹¹¹ Este colete foi reutilizado da companhia, (trazidos do armazém). 130

As **variações de figurino da personagem (5)**, consistem na definição do guarda roupa na primeira configuração (Figura 68, imagem **A.**), aparece com um estilo bastante simples, mas ao mesmo tempo cuidado. Para além da espada, este levava um polo de manga comprida num tom vermelho alaranjado, uma calça de ganga escura, com uma pequena dobra nos tornozelos e uns sapatos clássicos de vela. Nas mutações seguintes, este já substitui gradualmente a parte superior pelas roupas setecentistas, até que na imagem **E.** larga por completo as roupas contemporâneas, até ficar com o traje completo. Ainda nesta imagem pode-se reparar que esta personagem levava uma meia calça opaca branca e uns sapatos pretos de verniz¹¹². Na imagem **F.** este levava uma máscara que caracteriza a sua personalidade e retrata a época em que a nobreza vivera em alta, também se pode reparar que esta parece metalizada, (apesar de ser plástica), um pouco a esconder o seu “segredo”, de estar na miséria.

Quanto **às mutações de figurino da personagem (6)**, pode-se entender que o guarda roupa na primeira configuração (Figura 69, imagem **A.**), aparece com um estilo bastante exuberante e como já anteriormente referido com um pouco de mau gosto, pode-se reparar na junção de cores mal combinadas e queria-se dar a entender que este tinha um negócio obscuro ou não muito legal. Para além dos sapatos, já mencionados, este levava uma camisa roxa acetinada, uma gravata amarela mostarda¹¹³ e uma calça preta clássica. Logo na segunda mutação já substitui a parte superior pelas roupas setecentistas e na seguinte, **C.**¹¹⁴, já larga por completo as roupas contemporâneas, este já gradualmente ia aparecendo com as roupas finais. até ficar com o traje completo. Na imagem **F.** este levava uma máscara muito pomposa e vistosa, muito semelhante à típica máscara veneziana.

¹¹² Estes adereços, foram reutilizados da companhia, (trazidos do armazém), onde posteriormente os sapatos foram levados a um sapateiro que os restaurou e colocou uma borracha antiderrapante nas solas e ainda foi colada um galão dourado para que estes não parecessem tão modernos, adequando-se à época.

¹¹³ Este adereço, foi reutilizado da companhia, (trazidos do armazém).

¹¹⁴ Nesta mutação levava uma meia calça azul clara em algodão grossa, Este adereço, foi reutilizado da companhia, (trazidos do armazém).



Figura 68 - “Imagens A. B. C. D. E. e F.; mutação de figurino da personagem Marquês de Forlipópolis, interpretada pelo ator Pedro Fiúza, fotografias de Juliana Vilaça”.



Figura 69 - “Imagens A. B. C. D. e E.; mutação de figurino da personagem Conde de Albafiorita, interpretada pelo ator Alexandre Martins, fotografias de Juliana Vilaça”.

7.4. Personagens Fabrício (7), Criado do Cavaleiro de Ripafatta (8) e Criado do Conde de Albafiorita (9)



Figura 70 - “Análise das personagens 7, 8 e 9, Fabrício, Criado do Cavaleiro de Ripafatta e Criado do Conde de Albafiorita”. Fonte: Juliana Vilaça

O **desenho** destas três personagens é simples, pois conforme o seu status social são os mais pobres.

No entanto, para **os dois criados (8) e (9)**, que eram aqueles que tinham os amos mais ricos, foi pensado para o **Criado do Cavaleiro de Ripafatta (8)** que se apresenta-se muito bem, mas tendo em conta que as roupas não provinham de grande riqueza, até porque tal como o seu amo o guarda roupa de ambos iam de encontro ao seu ofício¹¹⁵. Desenhou-se para este criado uns calções mais compridos para ajudar a cavalgar, uma blusa larga e um colete para uma maior praticabilidade e manuseio.

¹¹⁵Para além de afazeres domésticos e servir o amo, este tratava dos cavalos, atrelar, limpar, treinar (era como um criador de cavalos e ao mesmo tempo servia o seu patrão em tudo, já que este era apaixonado por ele) etc...

Já o **Criado do Conde de Albafiorita (9)** mais bem adereçado, com alguns apontamentos ricos, não nas suas roupas, mas pelos seus adereços, pois a maior fortuna pertencia ao Conde (burguês) que tanto gostava de se mostrar afortunado, daí o seu criado não parecer um pobre roto.

O desenho para o figurino da personagem, **Fabício (7)** foi pensado para ser o mais pobre e básico de todos.

Para este figurino pensou-se em fazer um casaco remendado, que narrasse uma história, algo mais complexo. A ideia não é que ele pareça um pobre de rua como existiam naquela época, pois este deve apresentar-se razoavelmente bem para servir os hóspedes da estalagem. Pretendeu-se assim transmitir ao público que este casaco tivesse sido dado por uma pessoa que outrora tivesse passado na estalagem e esta personagem o mantivera até hoje remendado por estima, utilizando-o como uniforme de trabalho. Com o remendo queria-se passar a ideia que este casaco não lhe servira e então para não fiar curto fez esse acrescento. Na escolha do material procurou-se um tecido aveludado e com uma cor verde, remetendo à esperança e ambição que a personagem tinha em casar com Mirandolina.

A confecção do figurino da personagem **Fabício (7)**, dividiu-se em duas componentes, um **casaco (1)** e uma **calça (2)**.

A confecção do figurino da personagem **Criado do Cavaleiro de Ripafatta (8)**, dividiu-se em três partes, uma **blusa (1)**, um **colete (2)** e um **calção (3)**.

Finalmente a confecção do figurino da personagem **Criado do Conde de Albafiorita (9)**, dividiu-se em duas componentes, uma **blusa (1)** e uma **calça (2)**.

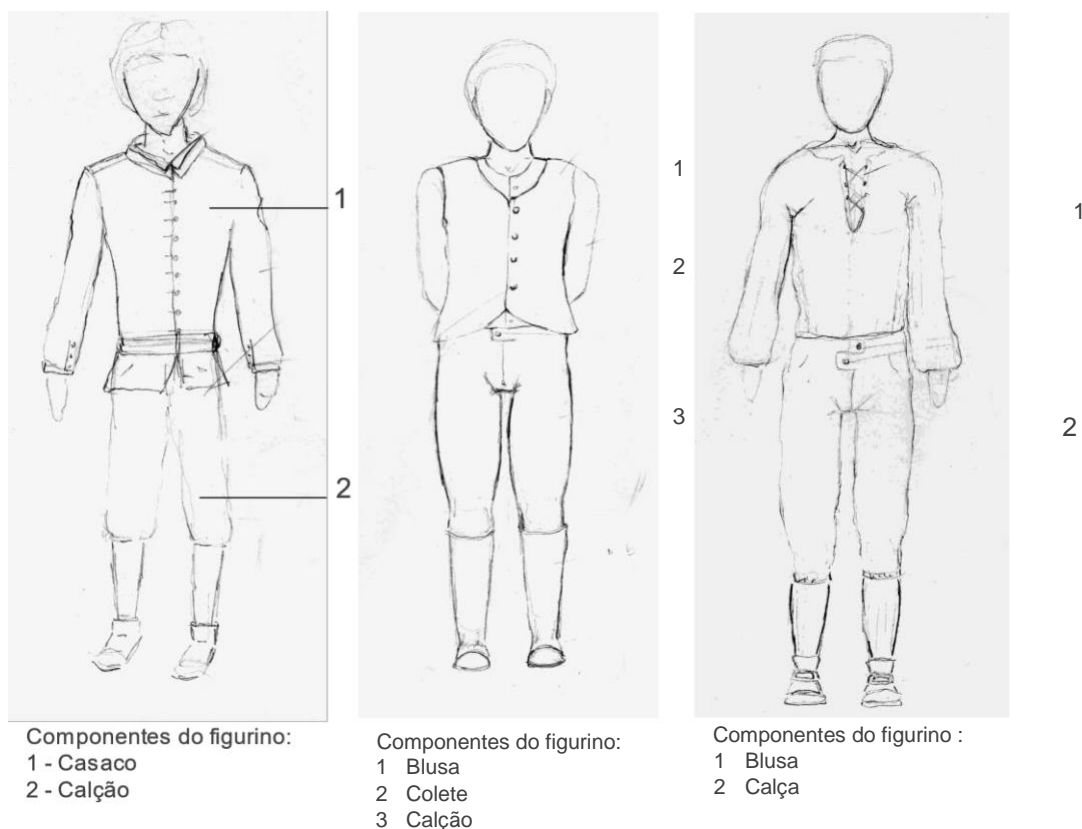


Figura 71 - Da esquerda para a direita: “Análise ao desenho do figurino da personagem Fabrício (7), esquema de componentes numerado”. “Análise ao desenho do figurino da personagem Criado do Cavaleiro de Ripafatta (8), esquema de componentes numerado”. “Análise ao desenho do figurino da personagem, Criado do Conde de Albafiorita (9)”.

Fonte de Juliana Vilaça

7.4.1. Casaco e colete

O **casaco de Fabrício (7)** foi feito num tecido de algodão aveludado de cor verde, o remendo que se vê na parte inferior do mesmo é feita com um tecido também em algodão aveludado, mas com um tom verde mais escuro. No seu interior levava um forro de cetim de cor azul turquesa. Este casaco não sofreu praticamente quaisquer ornamentos, a única coisa que se aplicou foram botões (cinco), básicos, inicialmente à cor do calção e posteriormente substituídos por outros à cor do tecido do casaco, ainda o mesmo não possuía colarinhos sendo rematado no decote da gola, e posteriormente foram feitas umas pregas na parte da frente e ombros. Nas mangas levou um pequeno corte. O remendo, foi cosido em torno da parte

inferior do casaco. A confecção para este componente foi anteriormente detalhada¹¹⁶.



Figura 72 - Da esquerda para a direita: “Prova do casaco e calção da personagem Fabrício, em fase de construção e ajustes após ensaio”. “Costura das três partes constituintes do colete do Criado do Cavaleiro, partes laterais e costas”. “Costura de tira de tecido ao longo da extremidade do bolso, fotografias de Juliana Vilaça”.

O colete do **Criado do Cavaleiro de Ripafatta (8)**, foi feito em boucle aveludado, de cor preta. Levava cinco botões na parte da frente deste e dois botões nas costas, cosidos em cima de uma fivela, estes foram forrados com tecido de algodão, cinza, em fôrmas metálicas. Ainda com este mesmo tecido foi cosido ao longo das extremidades do colete e bolsos (falsos)¹¹⁷. A confecção para este componente foi anteriormente detalhada¹¹⁸.

7.4.2. As blusas

A blusa da personagem **Criado do Cavaleiro de Ripafatta (8)** foi feita em pano cru muito espeço. Não levou qualquer ornamentação, simplesmente coseram-se uns elásticos nos punhos, o que ajuda o ator a subir as mangas. Os ombros foram franzidos à mão, sendo suavemente largos e fluidos e na parte da frente foram cosidos cinco botões de tom cru.

Quanto à blusa da personagem **Criado do Conde de Albafiorita (9)**, esta foi feita em algodão. Esta apertava na gola com a ajuda de um cordel

¹¹⁶Nomeadamente na página 112 (ponto 7.3.4.).

¹¹⁷O nome dado pela costureira a esta técnica é *debrum enviesado*.

¹¹⁸Nomeadamente na página 119 (ponto 7.3.2.).

cosido em torno do decote. Os ombros desta foram normalmente cosidos, sem qualquer prega e coseram-se uns elásticos nos punhos. Ambas as golas das blusas destas personagens foram rematadas no seu decote.

O processo de confecção das blusas para as personagens **(8)** e **(9)** é o mesmo que já mencionada anteriormente¹¹⁹.



Figura 73 - Da esquerda para a direita:” Costura da gola da blusa do Criado do Cavaleiro”.
“Costura do decote da blusa do Criado do Conde, fotografias de Juliana Vilaça”.

7.4.3. Os calções e a calça

O calção da personagem **Fabício (7)** foi feito com um tecido de lã com trama grossa, em castanho, foi procurado um tecido que desse um aspeto mais pobre e velho.¹²⁰

Já a personagem **Criado do Cavaleiro de Ripafatta (8)** levava um calção feito com um tecido de algodão canelado, em tons castanhos escuro.

A personagem **Criado do Conde de Albafiorita (9)** também levava um calção com um tecido de algodão sintético de cor cinza rato.

Estes três componentes de figurinos levavam cosido um elástico nas extremidades pernas e cinta. A confecção para estes componentes foi anteriormente detalhada¹²¹.

¹¹⁹ Nomeadamente nas páginas 98 e 106 (o processo de confecção do feminino é idêntico ao masculino, pontos 7.1.1. e 7.2.1.).

¹²⁰ Tanto que com o pouco e rápido desgaste deste ficou com borboto.

¹²¹ Nomeadamente na página 127 (ponto 7.3.5.).

7.4.4. Variações sobre as personagens

As personagens **Fabício (7)**, **Criado do Cavaleiro de Ripafatta (8)** e **Criado do Conde de Albafiorita (9)** fazem também parte do grupo de figuras que durante o decorrer da peça sofreram **mutações nos figurinos**.

Para estas foi pensado que as suas primeiras roupas contemporâneas fossem simples e básicas, apesar que estas não evidenciariam logo qual o seu status social, que viria só a ser entendido ou com as falas, ou com as roupas setecentistas. Também as máscaras que esses levaram na entrada final eram as mais simples, sendo distinguidas pelas cores, que foram distribuídas conforme o que se achou mais indicado para cada personagem.

Algumas destas personagens já levavam consigo alguns adereços de figurino, que, os iria acompanhar pelo resto das mutações, como no caso da personagem **(7)**, os sapatos¹²². A personagem **(8)**, levou também umas botas¹²³. E finalmente a personagem **(9)**, levava uns sapatos, uma bolsa de cintura e a meia calça (à cor da blusa setecentista) já colocada¹²⁴.

Todas estas personagens levam na sua última mutação setecentista uma peruca, todas elas eram diferentes e foram escolhidas de modo a se enquadrarem com o figurino de cada uma.

As maquilhagens das personagens masculinas eram feitas e compostas da mesma forma que as femininas (cólicas), em que se iam gradualmente aplicando conforme as entradas de cada em cena.

Quanto às variações de figurino da personagem **(7)**, pode-se entender que o guarda roupa na primeira configuração (Figura 74, imagem **A.**), aparece com um estilo muito simples, com uma calça de ganga preta

¹²² ¹²² Estes sapatos também foram reutilizados da companhia, (trazidos do armazém), onde posteriormente as botas foram levadas a um sapateiro que as restaurou e colocou uma borracha antiderrapante nas solas, ainda que se tentou que parecessem um pouco velhos e gastos.

¹²³ Estes sapatos também foram reutilizados da companhia, (trazidos do armazém), onde posteriormente as botas foram levadas a um sapateiro que as restaurou e colocou uma borracha antiderrapante nas solas.

¹²⁴ A meia calça e a bolsa já existiam na companhia, (trazidos do armazém). Na bolsa foram cosidos galões metalizados dourados.

um pouco rota e gasta e uma t-shirt branca lisa¹²⁵. A mutação seguinte este já substitui parte inferior do figurino pelas roupas setecentistas, até que na imagem **C.**¹²⁶ aparece com o traje completo. Não era visível, mas nesta última mutação, a t-shirt branca ia por baixo do casaco.

Quanto às mutações de figurino da personagem **(8)**, pode-se entender que o guarda roupa na primeira configuração (Figura 75, imagem **A.**), aparece também com um estilo bastante simples, este levava, uma calça preta casual e uma t-shirt amarela, logo na segunda mutação já substitui a parte inferior pelas roupas setecentista¹²⁷ e na seguinte, **C.**, já larga por completo as roupas contemporâneas, e gradualmente ia aparecendo com as roupas finais, até ficar com o traje completo.

Quanto às mutações de figurino da personagem **(9)**, pode-se entender que o guarda roupa na primeira configuração (Figura 76, imagem **A.**), aparece também como já mencionado com um estilo simples, este levava, uma calça preta de ganga e uma t-shirt azul petróleo, logo na segunda mutação, **B.**, já substitui a parte inferior pelas roupas setecentista e na seguinte, **C.**, já larga por completo as roupas contemporâneas, e gradualmente ia aparecendo com as roupas finais, até ficar com o traje completo.

¹²⁵ Estes adereços, foram reutilizados da companhia, (trazidos do armazém).

¹²⁶ Nesta mutação levava uma meia calça castanha clara fina de licra, este adereço, foi reutilizado da companhia, (trazidos do armazém).

¹²⁷ Nesta mutação levava uma meia calça peta grossa de algodão e um cinto elástico castanho, estes adereços, foram reutilizados da companhia, (trazidos do armazém).



Figura 74 - Da esquerda para a direita: “Imagem A. B. C. E. D.; mutações de figurino da personagem Fabrício, interpretada pelo ator Alexandre Calçada, fotografias de Juliana Vilaça”.



Figura 75 - “Imagens A. B. C. D. e E.; mutação de figurino da personagem Criado do Cavaleiro de Ripafatta, interpretada pelo ator Tiago Fernandes, fotografias de Juliana Vilaça”.

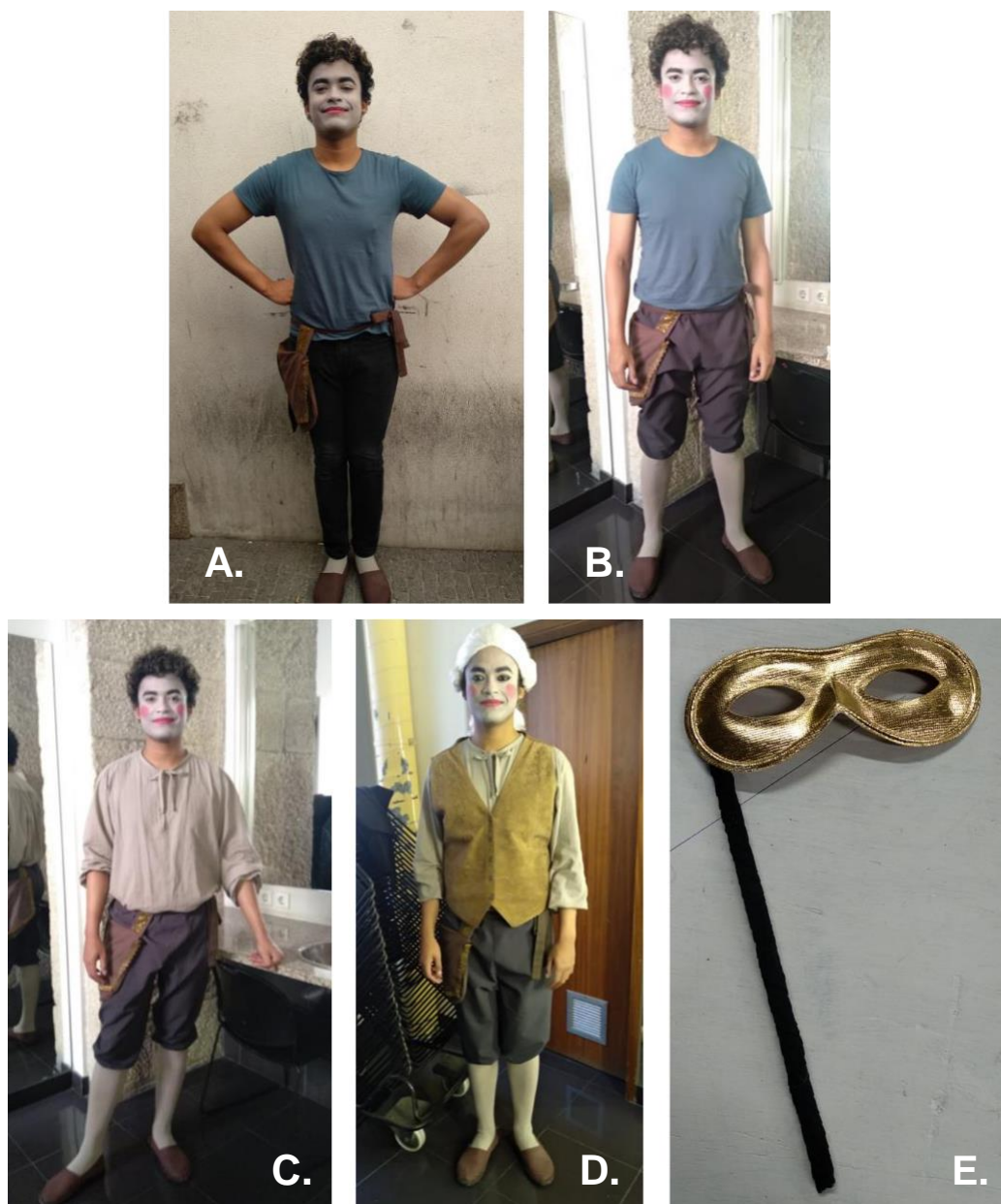


Figura 76 - “Imagens A. B. C. D. e E.; mutação de figurino da personagem Criado do Conde de Albafiorita, interpretada pelo ator Adriel Filipe, fotografias de Juliana Vilaça”.

7.5. Considerações para futuras aplicações de projeto

Nesta última fase projetual foram apontados vários fatores interessante e significativos, para este trabalho de investigação. Alguns destes tinham já sido observados na anterior fase de trabalho de campo, no entanto com uma segunda experiência, na exploração nas áreas do design de figurinos e adereços, foi possível comprovar e validar o papel da metodologia do design do produto no desenvolvimento de figurinos e adereços de cena para uma peça de teatro. Em termos de futuras aplicações destacam-se os seguintes princípios:

- **Novas configurações**, visto a companhia trabalhar como um sistema aberto poderá estar recetiva para receber várias propostas inovadoras, mesmo que passe por dar novas soluções àquilo que podemos pensar que está “feito e arrumado”.
- **Outras tipologias de teatro**, isto é reciclar toda proposta ideológica pensada para este espetáculo, e quem sabe futuramente tornar esta peça completamente contemporânea, ou até levar o conceito deste espetáculo para uma dimensão completamente futurista, deixando para trás o século XVIII e a época Rococó. Por outro lado, devido à universalidade do tema, esta peça poderá ser apresentada num outro teatro de uma outra cidade.
- **Outro cenário, por exemplo um cenário nómada**, reutilizar o espaço cénico (cenário) e pensar uma forma de o tornar mais fácil de transportar e também montável em outros espaços que não só o Teatro Sá de Miranda, dando novas formas e levando esta peça para além de fronteiras.
- **Outros materiais**, com a experimentação e após postos em prática os figurinos e adereços que os compõem, os materiais escolhidos, poderiam ser um ponto de melhoria para a performance, podendo haver alguns que se alterassem, no entanto teria de se realizar outros estudos de sustentabilidade e até que ponto poderia ser rentável.
- **Relacionar com outros profissionais**, como já anteriormente mencionado esta companhia trabalha com um sistema aberto,

utilizando tal como o Design do Produto uma metodologia assente no Co-Design. Esta técnica serve para perceber para melhorar as suas performances e aumentar a adesão do público. Logo, é preciso abrir o seu leque de profissionais, alargar o seu grupo criativo e não se limitar a um número restrito de áreas do saber. Um maior número de profissionais envolvidos em qualquer projeto poderá ser o caminho para a criatividade, pois sem restrições e/ou problemas é possível arriscar e levar a imaginação a um patamar mais livre de medos e preconceitos.



Figura 77 - “Cartaz do Espetáculo “A Estalajadeira”, com autoria do Designer Rui Carvalho, 2018”. Fonte¹²⁸

128 <http://www.cm-viana-castelo.pt/pt/agenda-cultural/criacao-a-estalajadeira>, acedido a 5 de Maio de 2019



Figura 78 - De cima para baixo: “Fotografias tiradas num ensaio geral do espetáculo, fotografias com autoria do Designer Rui Carvalho, 2018.”

8. Conclusões

Com esta investigação pretendia-se legitimar o papel do design no âmbito do desenho de figurinos e adereços para uma peça de teatro de cariz histórico. A ligação entre a metodologia do Design do Produto e as mais diversas áreas do saber do grupo criativo da Companhia de Teatro do Noroeste – CDV revelou-se uma oportunidade para construir vínculos com entidades produtivas locais, como, por exemplo, casas de costura, vendedores de tecidos, retrosarias, sapateiros, soldadores, costureiras e marceneiros.

Ao longo deste trabalho houve o cuidado de responder ao *briefing* indicado pelo Diretor Artístico da Companhia de Teatro, Ricardo Simões e ainda adquirir competências nas várias áreas, desde a fase inicial de pesquisa até à materialização do projeto. Pode concluir-se que a envolvimento com todas as áreas integrantes deste grupo criativo foram a chave mestra para obtenção de um processo coerente e inovador. A ação produtiva desta investigação foi fruto de um processo aberto, com avanços e recuso, ditado pelas experiências dos vários profissionais das mais diversas áreas. Por esta razão, as soluções de projeto encontradas são reflexo da participação dos profissionais envolvidos neste projeto.

Por um lado, em termos metodológicos, foi possível levar novas soluções da área do design para o teatro e vice-versa, incitando a inovação. Por outro lado, foi possível, compreender que a cooperação entre as diversas áreas de trabalho, promove o enriquecimento dos vários setores que participaram neste projeto. Neste processo, os papeis da intuição (adquirido com a experiência) e do imprevisto (que muitas vezes nem a experiência de várias áreas conseguem prever) revelaram-se fundamentais para o estudo. Este acontecimento foi notório no processo de confeção dos componentes dos figurinos, quando os desenhos sofriam alterações consoante as necessidades cénicas, restringidas por vários fatores condicionantes como, por exemplo, as limitações das técnicas de costura, delimitações económicas e prazos de execução muito curtos. Para ultrapassar estes limites, todos os intervenientes tiveram que aprender a trabalhar em grupo,

uma vez que o trabalho individual podia condicionar e afetar o trabalho dos restantes elementos.

Neste estudo compreendeu-se, também, a importância da ferramenta do desenho no mundo dos figurinos, do vestuário e, eventualmente, da moda.

Um outro fator relevante que se destaca neste estudo foi a escolha de materiais e técnicas orientados para a referência do século XVIII. Tendo em conta as limitações orçamentais impostas, procurou-se fazer uma recolha de figurinos e adereços, através do reaproveitamento e da reciclagem de produtos, assim como um estudo de mercado e alcançar os melhores preços.

Quanto à fase de materialização, é possível afirmar que esta investigação se torna única devido à peculiaridade da técnica artesanal desenvolvida pela costureira Dona Teresa, responsável pela confeção de todos os figurinos. Esta costureira exclui o uso de moldes confeção dos figurinos, pois, afirma que já há vários anos que não os utiliza e que se preocupa em aperfeiçoar cada vez mais a sua técnica com a prática e com a relação direta com o corpo do ator.

De igual modo, verificou-se a competência do figurino e dos adereços como veiculadores de significado para o público. Através deles é possível compreender a narrativa e as personagens, como acontece na peça “O Autómato”.

Houve ainda um fator que marcou a experiência adquirida no Teatro, pois durante os ensaios de ambas as peças trabalhadas, constatou-se que quando os atores vestiam os figurinos, ou até utilizavam alguns adereços, as suas performances corriam muito melhor do que quando não os utilizavam. Quer a entoação e fluidez das falas, quer os gestos sofriam melhorias. Com isto conclui-se a importância e o valor que os figurinos transportam, para além do seu valor social e psicológica.

Neste sentido, é importante salientar que os figurinos e adereços devem ser escolhidos e/ou confeccionados com algum tempo de antecedência da estreia de um espetáculo, pois este facto irá beneficiar a

qualidade do mesmo, fazendo com que os atores, sendo profissionais ou amadores, se sintam mais familiarizados com tudo que os envolve, para assim absorver e caracterizar melhor a personagem a desempenhar.

Tal como esta investigação nasceu de uma ligação já anteriormente traçada entre o Instituto Politécnico de Viana do Castelo e a Companhia de Teatro do Noroeste – CDV, por alunas do Mestrado em Design Integrado, também esta investigação poderá ser um estímulo para a continuação de novas investigações, entre o design e o teatro. A exploração de novos cenários e aplicações metodológicas compreendidas nas duas áreas abre portas à entrada de parcerias de trabalho, visto que a companhia utiliza um processo de trabalho aberto, estando recetivos a novas propostas.

Esta investigação tem como finalidade e missão comprovar, uma vez mais, a possibilidade de ligação entre o Design de Produto e o trabalho de uma Companhia de Teatro. Assim sendo, será do interesse do designer e de todos os intervenientes no teatro, uma vez que pode servir como orientação de processos trabalho na construção de figurinos e adereços.

Este estudo destina-se a estudantes e a investigadores de design de figurinos, design de adereços de figurino, design de moda, design de vestuário, design de cenografia, teatro e design do produto.

Ainda a nível pessoal e profissional este projeto suscitou um interesse, que poderá ter aberto portas para novas investigações para a aluna enquanto investigadora e, eventualmente, continuar a sua formação ligada ao design de figurinos e adereços.

Finalmente, pode-se concluir que uma vez mais o Designer do Produto teve um papel fundamental no mundo do teatro, pois, as pessoas procuram experiências únicas e novas, e é esse o maior objetivo que estas duas áreas têm em comum, criar e recriar.

9. Referências bibliográficas

ASTIER, A. (2013) *“Métamorphoser la reprise: variations et continuité de l’Arlequin, serviteur de deux maîtres de Giorgio Strehler”*. Publicado on-line em 17 de fevereiro de 2014. Obtido em: <https://journals.openedition.org/agon/2736#tocfrom1n2>

BARATA OLIVEIRA, J. (1981) *“Estética Teatral- Antologia de textos”*. Coleção Temas e Problemas- Série: Teatro, Primeira Edição- Maio de 1981, Moares Editores, Lisboa- Portugal.

BATTERBERRY, M. BATTERBERRY, A. (1982) *“Fashion, the mirror of history”*, segunda edição (1982), Columbus Books, Londres.

BROWN, T. (2008) *“Design Thinking: The Evolution of Design Thinking”*. Havard Business Review.

BROWN, T. (2009) *“Change by Design: How Design Thinking Transforms Organizations and Inspires Innovation”*. Harper Business.

CARNEIRO, A. (2016) *“O design de figurino para teatro como mediador cultural de criatividade: a “Plataforma Fafe - Cidade das Artes”*. Tese de Mestrado em Design Integrado, Instituto Politécnico de Viana do Castelo, Portugal. Obtido em: <http://repositorio.ipvc.pt/handle/20.500.11960/1825>

COSTA, R. (2014) *“O Desenho da Comunicação como Conhecimento”*. Tese de Doutoramento em Design, Departamento de Comunicação e Arte - Universidade de Aveiro, Portugal. Obtido em: <https://ria.ua.pt/handle/10773/13271?mode=full>

ECO, U. (1997) *“O signo”*, Editorial Presença, Lisboa

FADDA, S. (2013) *“Mirandolina: La leggiadra emancipata... ma non troppo”*. *Sinais De Cena*, 99-104. Obtido em: <http://repositorio.ul.pt/handle/10451/30080>

FREITAS, N. (2008) *“A commedia dell’arte: máscaras, duplicidade e o riso diabólico do arlequin”*. Textos escolhidos de cultura e arte populares, rio de

Janeiro, v.5, n1, p.65-74, 2008. Obtido em:
<https://pt.slideshare.net/silvioselva/nanci-de-freitas>

DORFLES, G. (1984) *“A moda da moda”*. Edições 70, Lda. Lisboa.

HIRST, D. (1993) *“Giorgio Strehler”*. Directors in Prespective, Cambridge University Press, New Yourk, USA.

LATOUR, B. (2008) *“Um Prometeu cauteloso? Alguns passos rumo a uma filosofia do design (com especial atenção a Peter Slotedijk)”*. Palestra para o encontro Networks of Design, da Design History Society. Falmouth, Cornualha, 3 de setembro de 2008. Obtido em:
<http://filosofiadodesign.com/wpcontent/uploads/2014/10/Prometeucauteloso.pdf>

LOPES, A. (2017) *“O design na construção de figurinos para uma peça de teatro: o caso do projeto comunitário, “Anjo Branco - Gil Eannes”, no âmbito do Noroeste Comunitário - Projeto Comunitário do Teatro do Noroeste – CDV”*. Tese de Mestrado em Design Integrado, Instituto Politécnico de Viana do Castelo, Portugal. Obtido em:
<http://repositorio.ipv.pt/handle/20.500.11960/1983>

MACHADO, A. COSTA. MERINO, G. NUNES, J. FIALHO, F. (2011) *“O Pensamento Criativo e o Design”*. Convergências - Revista de Investigação e Ensino das Artes, VOL IV (8). Obtido em:
<http://convergencias.esart.ipcb.pt/?p=article&id=109>

MAGALHÃES HUNZICKER, F. (2015) *“A academia dell’arte - Uma análise histórica e artística sobre o fenómeno da commedia dell’arte na Europa com reverberações no Brasil”*, tese de Doutoramento apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. Obtido em:
http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/285177/1/Hunzicker_FrederrickMagalhaes_D.pdf

MAZZOCCHI, F.; GRIGA, S. (2003) *“La locandiera di Goldoni per Luchino Visconti La Tempesta di Shakespeare per Giorgio Strehler “*. Pisa, Edizioni ETS.

Obtido em: <http://drammaturgia.fupress.net/recensioni/recensione2.php?id=1905>

MOLINARI, C. (2010) *“História do Teatro”*. Arte & comunicação; 94 Edições 70, LDA. Lisboa- Portugal.

MORAES, C. (2010) *“Gestão do conhecimento nas organizações: modelo conceitual centrado na cultura organizacional e nas pessoas”*. Tese de Pós-Graduação em Ciência da Informação - Universidade Estadual Paulista, Brasil. Obtido em: https://www.marilia.unesp.br/Home/Pos-Graduacao/CienciadaInformacao/Dissertacoes/moraes_crb_do_mar.pdf

MUNARI, B. (2004) *“Design e Comunicação Visual”*. Reimp. (Arte & comunicação; 1) Edições 70.LDA.

MUNARI, B. (1982) *“Das Coisas Nascem Coisas”*. Reimp. (Arte & comunicação; 16) Edições 70.LDA.

MUNARI, B. (2015) *“Artista e Designer”*. Reimp. Arte & comunicação; 83 Edições 70.LDA. Lisboa- Portugal.

PINA COELHO, R. (2007) *“A dramaturgia goldoniana em Portugal no século XX: o mundo e o teatro”*. Estudos Italianos em Portugal. Instituto Italiano de Cultura de Lisboa Nova Série Nº2. Obtido em: https://digitalisdsp.uc.pt/bitstream/10316.2/42640/6/A_dramaturgia_goldoniana_em_Portugal.pdf

RAYNER, F.; BRILHANTE, M.; ALMEIDA, M. (2011) *“Teatro e Economia-Desafios em tempos de crise”*. Teatro Nacional D. Maria II; Bicho-do-Mato, Lisboa.

ROSSIN, E. (2013) *“A criação de máscaras: o desdobramento das formas na cena”*. Dissertação de Mestrado em Artes Cênicas, Universidade de São Paulo, Brasil. Obtido em: <https://www.slideshare.net/erigrilo/a-criao-de-mascaras-elisade-a-rossincorrigida>

RUSSO, S. (2018) *“Relações metafóricas entre o Design e o Teatro: um caso de estudo de Design de cenários no âmbito do Teatro do Noroeste – CDV”*, tese de Mestrado em Design Integrado, Instituto Politécnico de Viana do Castelo, Portugal. Obtido em: <http://repositorio.ipv.pt/handle/20.500.11960/2026>

SCHOLL, R.; DEL-VECHIO, R.; WENDT, G. (2009) *“Figurino e Moda: Interceções entre criação e comunicação”*. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação X Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul, Blumenau, 28 a 30 de maio de 2009. Obtido em: <http://www.intercom.org.br/PAPERS/REGIONAIS/SUL2009/RESUMOS/R16-0855-1.PDF>

SOARES, L. (2012) *“O Designer como Intérprete de Cenários de Equipamentos”*. Tese de Doutoramento, Departamento de Comunicação e Arte - Universidade de Aveiro, Portugal. Obtido em: <http://hdl.handle.net/10773/8998>

T.HALL, E. (1986) *“A Dimensão Oculta”*. Relógio D’gua.

TNSJ - Teatro Nacional São João Porto (2013) *“A Estalajadeira (1753), Carlo Goldoni, Produção e encenação Jorge Silva Melo”*. PDF, Programa informativo. Obtido em: <http://www.tnsj.pt/home/media/pdf/Programa%20A%20Estalajadeira.pdf>

VASQUES, E. (2009) *“Uma Peça de Goldoni nos Palcos Portugueses: de La Locandiera à Locandeira, de A Hospedeira à Estalajadeira, passando por Mirandolina”*. Escola Superior de Teatro e Cinema. 1ª edição Amadora. Obtido em: <https://core.ac.uk/download/pdf/47132649.pdf>

WEINER, R. (2010) *“A Criatividade no Ensino do Design”*. Dissertação para obtenção do grau de Mestre em: Design Gráfico e Projectos Editoriais, Porto, Portugal. Obtido em: <https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/67408/2/23828.pdf>

Anexo 1 - Diário de bordo

Primeiros passos de reconhecimento da companhia

Dia 3 de Julho de 2018

Primeira Tutoria com o Diretor Artístico do CDV- Teatro do Noroeste

No passado dia 11 de junho, pelas 16 horas foi realizada a primeira reunião entre a aluna investigadora, orientadores e Ricardo Simões, Diretor Artístico do CDV- Teatro do Noroeste. Esta reunião serviu para estabelecer uma primeira ligação física/presencial com o teatro Sá de Miranda e o próprio Ricardo Simões que expôs alguns pontos iniciais. Fundamentalmente qual seria a peça a trabalhar para a conceção de figurinos. Peça esta intitulada de "A Estalajadeira", uma comédia clássica primordial, tratando-se de uma peça de origem Italiana do século XVIII escrita pelo dramaturgo Carlo Goldoni. A peça será interpretada por atores profissionais e poderá ter estreia em meados do mês de Novembro e Dezembro, entre as datas de 10 a 18 do mesmo, no Teatro Sá de Miranda onde a Companhia é residente. No entanto o texto será readaptado pelo próprio encenador, Ricardo Samões, que explicitou de imediato que em princípio não queria que houvesse qualquer ligação temporal/espacial com a original, tendo só como foco o conteúdo da própria narrativa e fazer assim uma readaptação contemporânea. Explicou ainda que devem haver cuidados a ter pois trata-se de comédia sendo bastante difícil de retratar tendo em atenção o cuidado de não cair no ridículo. Esta ligação fez-se de imediato á conceção dos figurinos, pois estes também devem ser bastante pensados e cuidados para não correr o mesmo risco, fundamentalmente espera-se que haja uma boa interpretação da aluna para assim se proporem soluções satisfatórias indo de encontro ao briefing proposto.

O Diretor Artístico propõe um ponto do briefing que tem planejado, este apela que a partir do momento em que a aluna começar a visitar e a trabalhar no teatro para o projeto haja sempre uma grande conexão entre a aluna, ele e o restante grupo técnico e profissional da companhia, nomeadamente na fase da interpretação e de propor soluções no âmbito dos

figurinos, pois espera-se que não seja um projeto ambíguo e solitário da aluna, mas sim que o produto final seja algo de todos os envolventes neste projeto, face à companhia.

Assim que estas informações principais foram facultadas, Ricardo relembra nomeadamente sobre um possível estudo de caso a analisar já na primeira fase metodológica da dissertação, onde se procura fazer uma pesquisa aprofundada. Este aconselhou também que se realizassem alguns estudos como na área do cinema, que pudessem vir a ter alguma relação com o projeto e a peça a desenvolver pelo CDV, daí destacou o filme “O Quinto Elemento”, produzido por Luc Besson em 1997, como referência em particular os figurinos do ator Gary Oldman e da atriz Milla Jovovich.

Por último e extremamente importante, o caso de Jorge Silva Melo, um dramaturgo contemporâneo que interpretou em Portugal no Teatro Nacional no Porto a peça “A Estalajadeira”, com uma tradução da peça da década e retrata o contexto histórico e cultural da peça original de Carlo Goldoni, com a Figurinista Rita Lopes que poderá também ser uma possível profissional a estudar neste projeto. Após fornecidos estes dados mais diretos sobre a peça, o próprio Ricardo “dá luz verde” para que a aluna possa começar a visitar o Teatro e a Companhia em meados de outubro para assistir de perto a ensaios e começar a trabalhar na segunda fase metodológica desta investigação, aprovando também a possibilidade da aluna fazer de voluntária na segunda edição do Festival de Teatro de Viana do Castelo, onde a ex-aluna Serena Russo do Mestrado de Design Integrado já havia participado na edição anterior.

Dia 13 de Setembro de 2018

Convite do Diretor Artístico, para assistir à peça “Bão Preto”

Esta noite assisti a uma peça no Teatro Sá de Miranda, a convite do diretor artístico do CDV, “Bão Preto”, encenada por João Mota. Esta peça retrata um pai, Bão o protagonista, interpretado pelo ator Miguel Sermão e pelo seu filho, onde se ouviam os sons projetados pelo seu intérprete e

músico da peça Hugo Franco. O cenário é de destruição, em plena guerra, onde um pai preocupado com um filho tenta neste panorama animar o seu bebé, mesmo que o mundo esteja em ruínas, este pai assegura-se sempre cuidadosamente que o seu filho está protegido e feliz. Uma história emocionante e ao mesmo tempo alegre, pois a bravura e o humor deste pai tão esperançoso por paz, contagia os sorrisos dos espetadores de início ao fim do espetáculo.

O palco estava dividido em duas partes, uma é o cenário da ação onde o Bão que vinha vestido só na parte de baixo com umas calças sujas e desgastas, peito nu, descalço e com um nariz vermelho, como os que os típicos palhaços de circo usam, nesta parte do cenário via-se espécie de escombros, pedaços de edifício em tijolo bombardeados, onde num canto inferior havia uma torneira que serviu para dar água ao bebé. E a outra parte onde estava o interprete sonoro e músico, Hugo, que representava o bebé, acompanhado de todo o equipamento e instrumentos musicais.



Figura 79 - "Digestivo realizado após o espetáculo, diálogo e levantamento de questões entre os espetadores, atores e Diretor Artístico da companhia, Ricardo Simões, Fotografia: Juliana Vilaça"

Após a peça decorreu o Digestivo, uma conversa pós-espetáculo, apenas para portadores de bilhete, entre os interpretes desta peça, o Diretor Artístico do CDV, Ricardo Simões e os espectadores. Levantaram-se

diversas questões e diversas apreciações ao espetáculo, entre estas questões algumas foram mais pertinentes, para a área de estudo a desenvolver para o projeto de investigação. Uma destas questões feita por mim, questionando os interpretes se os adereços, figurinos e cenário, prevalecem igual desde o início da estreia do espetáculo. Eles afirmaram que tudo permanece original e igual desde a estreia deste espetáculo há quase 20 anos atras, tal como o encenador João Mota propôs.

Esta visita ao teatro proporcionou a minha primeira ida ao Teatro Sá de Miranda assistir a uma peça de teatro. Portanto posso afirmar que foi a minha estreia como espectadora num dos muitos eventos futuros a que irei presenciar, tanto para o meu projeto de investigação, na fase de trabalho de campo, como pelo imenso gosto que tomei em aceitar este convite.

Fase de reconhecimento para a peça “A Estalajadeira” e incitação ao trabalho de campo com a peça “O Autómato”.

Dia 15 de Outubro de 2018

Hoje foi o meu primeiro dia com a equipa da companhia, conheci e dei-me a conhecer a toda os atores do elenco da “A Estalajadeira”, onde, pela manhã iniciou-se o primeiro ensaio para a peça.

Antes de se iniciarem os ensaios e serem divulgados pelo encenador Ricardo Simões as personagens definidas para cada autor, este optou por iniciar os ensaios com a leitura do texto durante este e os próximos dias, esclarecendo que não queria nesta fase inicial que estes decorassem o texto, mas que principalmente o compreendessem e percebessem o porque de hoje se tratar novamente esta obra de Goldoni, os “jogos” de Mirandolina, mas não só, também a época em que esta obra foi estreada, as metáforas que contem neste texto e o peso irónico de cada personagem e o seu status social. Para ajudar nesta primeira fase do processo Ricardo Simões convidou Alexandra Moreira da Silva uma tradutora, dramaturga, Portuguesa pertencente do grupo Artistas Unidos do qual faz parte Jorge Silva Melo. Esta estava presente, com o intuito de esclarecer e orientar a

equipa, tirando dúvidas que pudessem surgir ao longo da primeira e segunda leitura deste texto. E assim foi ao longo das leituras foram-se levantando algumas questões das quais foram imediatamente esclarecidas e como uma avalanche tudo ficou muito mais claro daí em diante.

Alexandra também tratou anteriormente com o encenador a parte dramaturgical deste texto e irá acompanhar todas as eventuais alterações que poderão surgir como, todo o processo criativo, mesmo que não podendo estar presencialmente, o encenador estará sempre a atualizar a dramaturgia das futuras ocorrências.

O texto e tradução são da autoria de Jorge Silva Melo, pois Ricardo explica que juntamente com a Alexandra acharam que não haveria necessidade de uma nova tradução deste texto, a partir do original, pois o de Silva Melo estaria muito bom para aquilo que pretendiam, apesar explicam que conforme acharem necessidade durante o processo poderiam haver alguns cortes ou “arestas” na dramaturgia para limar.

Após o almoço, pelo início da tarde, o Diretor artístico Ricardo Simões apresentou-me a equipa do elenco da peça “O Autómato”, onde assisti ao ensaio. Foi explicado que os ensaios se iniciam sempre com “jogo teatral”, uma espécie de trava línguas, para ajudar os atores na parte vocal e espontaneidade, do qual eu participei e foi bastante divertido e ajudou imenso a descontrair e de um certo modo com toda a brincadeira, a vergonha lá se vai. Após o jogo os atores iniciam um aquecimento, com alguns alongamentos ao corpo, pois esta peça requer muita ginástica da parte dos atores. Logo de seguida o encenador Graeme Pulleyn explicou que já tiveram duas semanas de ensaios antes, e até à estreia teríamos mais duas semanas intensivas de trabalho. O texto da peça em questão é da autoria de Fernando de Passos, um escritor Vianense. Esta peça, direcionada para crianças, onde após a sua estreia passará pelas escolas do conselho de Viana do Castelo e será apresentado a crianças da infantil, a partir dos três anos e 1º ciclo.

Dia 16 de Outubro de 2018

Hoje pela manhã assisti ao segundo ensaio da peça “A Estalajadeira”, onde o encenador continuou com a troca de leitura de diferentes personagens entre os atores. O encenado Ricardo Simões à medida em que decorria a leitura ia “corrigindo” e “polindo” algumas partes do texto de Jorge Silva Melo. Após o intervalo da manhã apareceu Antonio Simón, encenador, cenógrafo, iluminador, desenhador de figurinos e ator, este apresentou-se a mim e aos restantes atores, pois alguns será a primeira vez que trabalham juntos e o encenador explica que será Simón que tratará do desenho da cenografia desta peça. De seguida, foi retomado o ensaio.

No início da tarde, eu, o cenógrafo e encenador reunimos e debateram-se alguns fatores cruciais para o desenvolvimento do espaço cénico para esta peça, essencialmente os pontos focaram-se em saber onde a ação se irá situar, a época. Não implicando a época no texto e na dramaturgia. Para já não se quis definir uma época específica, mas perceber de que forma poderia haver uma conexão entre o passado histórico da época de Goldoni e a contemporaneidade. Isto foi um ponto que ficou definido ficar em aberto e ser decidido a posteriori. Falou-se também da estética possível para os cenários onde Antonio Simon esboçou algumas ideias rápidas e da parte de figurinos mostrei algumas ideias que também eu tinha esboçado no passado fim de semana. O cenógrafo forneceu-me o seu email pessoal para que quando tivesse alguma dúvida ou quisesse assim que comesçassem a surgir ideias podia mandar fotografias de esboços.

Ficou decidido que só retomaria a trabalhar no processo criativo para a peça “A Estalajadeira” após terminar o trabalho para a peça “O Autómato”.

Após a reunião segui para o ensaio da peça “O Autómato” que já ia a meio, onde fui esboçando à medida que iam ensaiando alguns elementos constituintes dos figurinos e adereços que pudessem ser uteis na peça. Essencialmente o fato para a personagem Tic-Tac, o Autómato.

Ainda esta noite decorreu na sala de espetáculos do Teatro Sá de Miranda a apresentação do cartaz com toda a programação da Segunda Edição do Festival de Teatro de Viana do Castelo de 2018, que irão decorrer entre os dias 10 a 18 de Novembro. Um cartaz bastante atrativo em termos de diversidade de peças, um festival versátil para atrair e chegar a todas as fchas etárias dos Vianenses e que tem assim como slogan “Para si, para ti, para todos”, indo em conta este leque de escolhas. Para além disto ainda, após a apresentação houve uma surpresa para o público, subindo a tele de projeção aparece uma banda de Jazz a tocar, uma mesa com alguns petiscos e ainda uma banca onde a colaboradora Ana Reguengo vendia passes para o festival. Foi uma iniciativa muito boa e surpreendeu-me imenso, a mim e ao restante público Vianense.



Figura 80 - Da esquerda para a direita: “Apresentação do Cartaz para a Segunda Edição do Festival de Teatro de Viana do Castelo 2018, pela Direção do Teatro do Noroeste – CDV, Raquel Amorim, Elisabete Pinto e Ana Perfeito e o Diretor Artístico Ricardo Simões respetivamente”. “Surpresa pós apresentação para o publico, com música ao vivo, lanche convívio e venda dos primeiros passes gerais, fotografias de Juliana Vilaça”.

Dia 17 de Outubro de 2018

Hoje pela manhã retomei aos ensaios da peça “O Autómato”, onde já tinha definida uma lista de figurinos e uma lista de adereços a procurar no armazém do CDV.

Em seguida fui pela primeira vez ao armazém do CDV, um armazém enorme com imensos fatos e adereços. Também é o local onde se fazem os cenários para as peças. Levei as listas para procurar o que pretendia e felizmente havia imensos adereços que poderiam ser aproveitados, ainda assim como a peça tinham imensas personagens e adereços foi necessário ainda comprar várias coisas e mandar fazer parte do guarda roupa. E assim foi, pela tarde dirigi-me à casa de São José em Viana do Castelo, uma casa onde tem bastantes fatos já prontos e alugam estes para festas de romarias, festas locais, carnavais entre outras festividades. Após a ida a esta casa verifiquei que havia pelo menos um fato que me faria jeito, no entanto haviam ainda peças de roupa em falta e o tempo estava escaço, portanto contactei a Dona Teresa, proprietária do atelier de costura “Dona Agulha”, trabalha juntamente com a companhia à muitos anos e foi-me aconselhado a caso precisasse de realizar algum fato dirigir-me a ela. Assim foi. Pedi aos intérpretes da peça que se dirigissem nos dias seguintes ao atelier assim que fossem necessárias as vezes para tirar-se medidas e ajustarem os fatos.

Durante o resto da semana encarregar-me ia de procurar os restantes adereços, onde de acordo com o encenador Graeme ficaria encarregue de procurar ténis para os três atores interpretes da peça. Como já havíamos previsto, visto que não havia muito tempo para a estreia da peça ficou decidido que se iriam comprar os fatos base para cada ator. O meu trabalho passou por achar uma paleta de cores que estivessem em sintonia com o cenário, que fossem práticos e funcionais e numa linha de “moda atual”.

Infelizmente, com a estreia à porta há dias que se tornam impossíveis redigir aqui no meu diário de bordo o que passei no meu dia. São horas e horas de trabalho, nunca antes pensei que por vezes trabalhar numa companhia houvesse tanto stress, mas graças ao apoio e organização do grupo criativo conseguirei alcançar os meus objetivos e dar o melhor de mim. Na verdade, o cansaço, torna-se gratificante.

Dia 22 de Outubro de 2018

Hoje pela manhã iniciamos a manhã com a mudança de sala, onde transportamos todo o cenários e elementos constituintes da peça que estava na sala de ensaios para a sala de espetáculos do Café Concerto.

Após a mudança decorreu uma reunião geral com os elementos técnicos do CDV, para se fazer um ponto de situação e marcar objetivos para a semana que se iniciava, e o foco seria a peça de estreia já no próximo sábado “O Autómato”. Assim que esta terminou, o cenógrafo Porfírio Barbosa e técnicos de luzes Nuno Tomás ficaram encarregues de colocar todo o material na peça nos devidos locais e começar a trabalhar nas luzes. Enquanto, eu o encenador, assistente de encenação e atores nos dirigimos ao Shopping para comprar os fatos base. Foi necessária a ida dos atores, pois queria-se que estes se sentissem realmente confortáveis e que conseguissem realizar todos os movimentos necessários para os números de ginástica que iriam executar na peça.

Durante a tarde e os dias seguintes retomei a procura de eventuais adereços que foram surgindo conforme a necessidade do encenador, enquanto alguns foram eliminados devido a cortes durante os ensaios. Também fui acompanhando alguns ensaios e assistindo o processo de execução de algumas peças de guarda roupa pedidos à costureira Dona Teresa.

Dia 26 de Outubro de 2018

Estes dias tem sido muito, muito e repito muito intensos. Hoje foi dia de ensaio geral, onde o pessoal da peça “A Estalajadeira” foi assistir a este, juntamente com mais alguns elementos do CDV, portanto eu tinha de ter tudo pronto como se fosse a estreia, às 17 horas começou o ensaio. Após este terminar decorreu um digestivo para perceber o que poderia haver a altera, em benefício de um espetáculo repleto de qualidade. Foi então dia de retificar que tudo estava pronto para o grande dia.

Dia 27 de outubro de 2018

Hoje é o dia da estreia da peça “O Autómato” pelas 17 horas no Café Concerto. Acho que estava tanto ou mais nervosa que os atores, neste dia tive a sensação e o orgulho de ter dado algo de mim para um fim útil finalmente. Duas semanas intensas de trabalho continuou, como seria de esperar com tanta emoção não contive as lágrimas. Foi extremamente gratificante e emocionante trabalhar com esta equipa maravilhosa.

Dia 30 de Outubro de 2018

Hoje pela manhã retomei a assistir aos ensaios da peça a tratar nesta investigação, “A Estalajadeira”, os ensaios iam a duas semanas de avanço, no entanto, ainda se estava no ponto de tratamento de texto e leitura do mesmo, onde se rodavam as leituras das personagens pelos intérpretes da peça.

Assim que a primeira parte do ensaio se findou o encenador Ricardo Simões teve uma pequena tutoria comigo, onde me colocou o ponto de situação em que estávamos e especialmente o que pretendia com os figurinos. Pois já tinha tomado uma decisão de qual o rumo que queria tomar. Então começou por explicar, as alterações relevantes e decisões que tomou, dizendo que vai quer se guiar pela ideia das linhas estilizadas, minimalistas e pediu que se realiza um levantamento durante esta próxima semana de roupas e trajes da época de 1750, fazendo uma abordagem clássica para cada figurino, e através deste levantamento perceber os elementos que poderão distinguir cada uma das personagens e facilmente perceber qual o seu status social por exemplo. Esta seria a primeira etapa para o início do momento de experimentação.

Pela tarde estive a repor alguns adereços e partes de figurinos que precisavam de ser substituídos, para a peça “O Autómato”, pois com o número de espetáculos diários, que chegarão a ser dois a três por dia e o esforço físico dos atores, o figurino tem de ser levados para a lavandaria e este processo é ainda um pouco demorado, do que se que precisa

atempadamente destes limpos para cada espetáculo a realizar. Portanto após o decorrer dos dois espetáculos desta manhã apareceram eventuais problemas, pois, seriam necessários mais números de peças de roupa, para estarem secos e engomados a tempo, visto que os que já havia não chegariam para o ciclo numeroso de espetáculos que se avizinham. Por fim realizei uma lista do que faltava repor para solucionar este problema, e alguns elementos que o encenado gostaria de acrescentar à peça, da parte de figurinos e adereços.

Com isto findei a primeira parte do trabalho de campo, (por enquanto), com meu trabalho alusivo ao processo de elaboração e figurinos e adereços para a peça “O Autómato”, mas juntamente com o encenador Graeme concluímos que o processo de trabalho para esta peça deverá ser continuo e estará em contante transformação, pois, qualquer necessidade futura de alterações conforme o decorrer dos espetáculos , (como exemplo o dia de hoje), serão tomadas em análise e retificadas para assim se solucionarem esses eventuais problemas.

Anexo 2 - Entrevistas

Entrevista a Ricardo Simões, diretor artístico do CDV- Teatro do Noroeste e encenador da peça "A Estalajadeira"

Entrevista realizada pelas 17:30 horas, no dia 29 de Outubro de 2018, no Teatro Sá de Miranda, em Viana do Castelo.

1. Nome Completo, Idade, Formação académica e Formação Profissional?

Ricardo Filipe Lopes Simões, 39 anos, licenciado em Gestão Artística e Cultural pela Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Viana do Castelo. Curso de interpretação para cinema e televisão da Nicolau Breyner produções.

2. Resumidamente qual o briefing, (os principais objetivos propostos) para a peça "A Estalajadeira"?

Os objetivos propostos para a peça "A Estalajadeira" muito resumidamente são, fazer um clássico da dramaturgia universal, fazer uma comédia, ser um espetáculo transversal a um público o mais alargado possível, atingir uma média de espetadores superior a 200 espetadores por recita, voltar aos grandes textos da dramaturgia universal para o Teatro do Noroeste Centro Dramático de Viana.

3. Em que âmbito surge no CDV, a peça "A Estalajadeira"?

A peça "A Estalajadeira" surge na companhia através da procura de um espetáculo que reunisse os objetivos ou que pudesse responder às necessidades que foram elencadas como objetivos. Havia a necessidade e desejo de voltarmos aos clássicos, havia a necessidade de fazermos uma comédia popular acessível a um público alargado, havia também a necessidade de continuar a levar a cabo um processo de crescimento artístico deste projeto cultural dentro da história do Teatro do Noroeste Centro Dramático de Viana, havia uma necessidade de dar um salto qualitativo ou pelo menos de tentar através de um desafio artístico exigente e que pela primeira vez em 6 anos poderemos voltar a fazer um clássico pensando quase que exclusivamente em objetivos artísticos como é o caso. Na pesquisa feita encontramos neste texto vários condimentos que se adequavam aquelas que são as ferramentas do nosso trabalho nomeadamente o nosso elenco, as possibilidades do nosso

25.11.18



elenco, às nossas possibilidades para alargar esse mesmo elenco através do convite de alguns atores e à crença que era a melhor obra para os objetivos propostos e necessidades identificadas. Uma coisa que conta muito nisto tudo é depois que depois de várias leituras de várias obras, esta por alguma razão ficou mais debaixo da retina e esse lado intuitivo, esse lado pulsional tem uma palavra a dizer, em todos os ofícios, e na arte, no teatro, não é exceção. A certa altura, já sabia intimamente que era esta a peça que queria fazer como encenador e diretor da companhia, e na qual apostei enquanto tal para fazermos.

4. Porquê Goldoni hoje, e na cidade de Viana do Castelo?

Goldoni é um autor extremamente popular e escreveu mais de 200 textos de vários estilos, escreveu mais de 160 comédias. É um autor que corresponde a um tempo no qual ainda hoje estamos, esta é uma perspetiva muito pessoal mas o mundo que Goldoni trouxe para o palco é um mundo que de facto se transformou no século 18, o século das luzes com todas as transformações sociais, com a revolução francesa e antes disso porque "A Estalajadeira" é de 1753, mas o iluminismo foi para além do movimento filosófico, o movimento cultural também, que teve implicações profundas na sociedade, a sociedade europeia moldou a cara do mundo e então é esse novo mundo, essa nova forma de organização social que Goldoni vai trazer para o palco e é também em consequência desse novo mundo que Goldoni sente necessidade de romper com os canons tradicionais do teatro do seu tempo, os canons da comédia *dell'arte* e sente necessidade de encontrar um estilo novo à época para o seu teatro e então Goldoni despe o seu teatro de uma série de artifícios ou de convenções da comédia de *dell'arte*, vai consagrar o texto escrito e não os temas improvisados que os atores da comédia de *dell'arte* tinham. Goldoni vem consagrar em Itália a ideia do autor que escreve o texto para os outros representarem e esse mundo que Goldoni traz para a cena é um mundo que eu acredito que ainda é o nosso mundo hoje, 2018. Porque hoje e o porque de na cidade de Viana do Castelo? Precisamente porque a revolução francesa e o iluminismo correspondem a um movimento que tem também na sua base uma profunda transformação social, nomeadamente o declínio da importância social da nobreza e a ascensão de uma nova classe que vem tomar o poder que anteriormente estava destinado por direito de nascimento à nobreza, que é precisamente a burguesia, e acreditando que nós ainda hoje vivemos sob o primado da burguesia no mundo, a Itália, o mundo que Goldoni vê, "A

25-1-19
Ai

Estalajadeira" que Goldoni vê, ainda tem ecos nos dias de hoje. Eu acredito que todos nós somos burgueses e que o nosso mundo capitalista assenta no poder pelo dinheiro e esse poder do dinheiro que para nós é consensual hoje em dia, no tempo de Goldoni não era assim no sentido de que quem detinha o dinheiro até certa altura era a nobreza e a igreja. A novidade que traz o século 18 é precisamente a democratização do acesso ao dinheiro, se quisermos, o início, a génese daquilo que virá a ser a ideologia capitalista. A burguesia vem criar as bases pra sociedade capitalista que hoje para nós é de senso comum, é a realidade dos nossos dias, e por acreditar que todos somos burgueses, que vivemos num mundo capitalista, e que esse mundo capitalista era novidade na época de Goldoni, esse mundo pré capitalista que acontece no século 18, esse momento histórico é também um momento histórico importante se quisermos pensar em falar do nosso mundo hoje em dia. Goldoni na cidade de Viana do Castelo, porque Goldoni é um autor cómico por excelência, é um mestre da arte da comédia em termos teatrais, agora em termos de escrita, de enredo e de peripécias, Goldoni é um mestre do tempo da comédia e Viana do Castelo assim como muitas outras cidades, teatralmente podemos afirmar que é uma geografia na qual a comédia popular, comédia vernácula, a comédia até politicamente incorreta é grandemente apreciada mesmo pelas camadas mais populares da sociedade e então Goldoni é um autor que nos pareceu muito adequado porque há paralelismos entre aquilo que acabei de dizer sobre o público de Viana gostar de comédia e aquele que foi o público de Goldoni no seu tempo, público da cidade de Veneza, Veneza uma capital cultural na época, cidade de referência a nível Europeu, uma espécie de Las Vegas da Europa do século 18 e que tinham estreias de comédias todas as semanas portanto, era um público ávido, dos divertimentos, da vida faustosa e divertida. Para termos uma noção, Goldoni num dos anos por volta de 1750 comprometeu-se com a companhia para a qual trabalhava a compor numa mesma temporada 16 novas comédias, estamos a falar num período compreendido até ao carnaval, estamos a falar entre Setembro e Fevereiro, ele comprometeu-se a escrever 16 novas comédias, e escreveu-as e apresentou-as quase semanalmente, uma comédia nova isto só no teatro em que Goldoni trabalhava na altura. A cidade de Veneza vivia portanto num apogeu destinado às elites, num apogeu cultural de divertimento e de vida cultural no qual mais uma vez, assistimos também ao surgimento de uma nova classe social que vai ascender socialmente e vai chegar ao poder alcançando o dinheiro através do trabalho, mostrando assim que é possível enriquecer não por nascimento, não por herança, mas por trabalho e é essa novidade que trás

25.1.19
Ai

também o teatro de Goldoni e que está muito bem expressa na "A Estalajadeira". Aliás, a "A Estalajadeira" é uma obra que tem infinitas possibilidades de leitura, importante salientar que é uma das primeiras peças que coloca uma mulher como protagonista e essa mulher não é uma mulher nobre, não é uma princesa, essa mulher é uma proprietária de uma estalagem, é portanto uma trabalhadora e isto também é novo no contexto da época e absolutamente novo no teatro que se faz à época. Até aqui quem tem direito de se representar no palco, no teatro, na arte, na cultura são no geral os nobres, os valorosos, os soldados, os religiosos, os santos e a corte. Voltando à pergunta e finalizando a resposta, Goldoni hoje e na cidade de Viana do Castelo é intuitivamente para mim algo que vai ter um eco muito forte no público.

5. Quais os limites desta encenação?

Os limites são os limites da nossa própria criatividade enquanto companhia, enquanto coletivo de criadores, enquanto teatro, enquanto espetadores, os limites serão os que a experiência teatro nos possibilitarem. Uma encenação, um espetáculo, um quadro, um gesto pode mudar o mundo. Obviamente não aspiramos a tanto nem a tampouco, mas como se costuma dizer, o céu é o limite.

6. O texto é da autoria de quem?

O texto é da autoria de Carlo Goldoni, traduzido a partir do italiano para o português por Jorge Silva Melo numa tradução da década de 80 já revista e levada a cena pelo próprio nos Artistas Unidos já neste século e conta com o trabalho de dramaturgia de Alexandra Moreira da Silva, nossa conselheira artística, dramaturgista ao qual temos o privilégio de colaborar regularmente no Teatro do Noroeste e obviamente o texto depois é um material de trabalho, isto tudo quando chega à mesa, quando chega à mão dos atores, passa a ser um material elástico que é também sujeito a uma série de adaptações menores que visam servir o espetáculo e a encenação concretamente.

7. Se houver alterações, dramaturgicamente quais as alterações que serão feitas no texto?

As que acabei de elencar.

25.1.19.
DA

8. Para além de Visconti e Streher. Quais outros autores e as interpretações de Goldoni e da peça "A Estalajadeira" foram mais relevantes para si?

Nenhumas, eu não vi nunca a peça "A Estalajadeira" a ser representada, eu vi duas peças de Goldoni que foram precisamente aquelas que fez o Teatro do Noroeste, "Algazarra na Ribeira" e "As Mulheres Ciumentas". "A Estalajadeira" não vi nem a versão mais recente feita em Portugal que foi precisamente a dos Artistas Unidos nem andei a ver outras na internet, vi algumas fotografias, mas apenas em livros na pesquisa que fiz sobre Goldoni. E claro, li vários textos sobre várias interpretações de "A Estalajadeira". Nenhuma foi mais relevante para mim, com o medo de poder ficar influenciado por alguma delas, tento sempre documentar-me de forma a ficar informado, mas não influenciado.

9. Até que ponto, a encenação será distinta das tantas outras que existem até hoje?

Na medida em que não será melhor do que nenhuma, nem pretende ser melhor do que nenhuma, também não será idêntica a qualquer outra que exista até hoje, tenho a certeza disso pelo menos, a proposta de cenografia, de iluminação, de guarda roupa e de interpretação é nossa, é única e acontece neste tempo presente e é comprometida o suficiente para poder afirmar com segurança que não se inspira em nenhum modelo concreto, em nada já pré-estabelecido e esse também é um dos signos sob o qual estamos a fazer este espetáculo é da criação pura sem olhar a constrangimentos de nenhuma espécie que não sejam o dos materiais obviamente e os limites orçamentais, mas em termos de criação não estamos a por nenhum tipo de barreiras, por isso a proposta é absolutamente livre e será absolutamente distinta de qualquer outra, será absolutamente original, se é que ainda se pode usar a palavra original atualmente sem pretender obviamente melhor ou pior do que qualquer outro.

10. Qual a visão para os figurinos e cenários?

A visão para os figurinos optamos por partir para estudos de guarda roupa da época 1750, colocaram-se várias hipóteses, até de sofisticadas e estilizações de fatos da época para uma certa transposição para a contemporaneidade, neste momento o caminho parece ser dividido, acabamos

25.1.19


por ter dois caminhos, um que tem mais a haver com a contemporaneidade e um outro que tem mais a haver com a época em que se escreveu a obra, o que é certo neste momento é que vamos ter elementos de guarda roupa e de figurinos contemporâneos e também inspirados na época. A nível de cenografia, nada a haver com isto, vamos ter uma cenografia que simbolicamente situa o espaço cénico da dramaturgia, a estalagem, mas num espaço que não é naturalista, é a estilização de uma estalagem bastante contemporânea, bastante livre no sentido em que imagina aqueles que poderão ser os espaços daquilo que é uma estalagem a partir dos espaços que são propostos na própria obra mas também pensando o espaço cénico a partir do espaço disponível, ou seja, a partir do palco específico em que estamos a trabalhar, diria que nesse sentido é uma cenografia que também sai do específico, no sentido em que foi desenhada neste teatro e em nenhum outro, ou seja, não é um espetáculo pensado sequer para fazer noutras salas, o que lhe confere também algumas potencialidades e algumas virtualidades que de contrário não seria possível obter. Se pensássemos neste cenário para poder fazer num outro teatro algumas das soluções que estão propostas não seriam estas, teriam necessariamente de ser outras pois teriam de ter em conta essas mesmas necessidades.

11. Quanto aos figurinos, qual a sua visão á essencialidade de haver figurinista?


Eu acredito que cada vez mais, quantos mais criadores existirem num processo de teatro, tanto melhor, tanto mais produtivo e mais efetiva pode ser essa criação, desde logo porque cada uma das valências neste caso num espetáculo de teatro, figurinos, encenação, música, cenografia, iluminação, são áreas que cada uma delas vale por ela mesma e daí que ter um conjunto de especialistas que se dedicam predominantemente a cada uma dessas áreas a participarem de um projeto, de um processo criativo com dedicação mental, a principalmente uma das vertentes do espetáculo, ainda que de forma integrada num coletivo, está a concorrer para um mesmo objetivo, para a criação de um mesmo objeto artístico, diria que da minha pouca experiência vou concluindo que quanto mais alargado e completo for esse grupo melhor, e quanto melhor for essa relação de criação colaborativa e de trabalho e de profissionalismo melhor, porque se faltar numa peça um figurinista obviamente que o resultado, o guarda roupa, muito dificilmente será melhor do que se na peça existir um figurinista, pode acontecer que os figurinos e o guarda roupa de uma

25.1.19
[assinatura]

determinada obra sejam absolutamente péssimos, horríveis mal confeccionados, mal pensados, absolutamente falhados, mas essa é uma outra conversa, é um fator que decorre do próprio processo e que não temos como saber para nenhuma das áreas, agora o que sabemos é que se existir esse condimento à partida a própria criação vai-se moldar, ou vai ter essa lacuna inscrita na sua própria génese criativa e exemplo disso é a quantidade de espetáculos cujo lado plástico, cenográfico, de encenação, de guarda roupa se ressentem muitas vezes das condições impostas pelo dinheiro e por isso a essencialidade de haver figurinista para mim, é absolutamente essencial.

12. Na construção dos figurinos quais os profissionais que acha que devam estar envolvidos?

Penso que diretamente devem estar envolvidos o encenador, o figurinista, mas também todo o núcleo criativo deve estar envolvido indiretamente, todo o núcleo criativo deve ser uma espécie de conselho criativo do espetáculo em que cada um acompanha ainda que de forma não participante o trabalho de cada colega porque todos os trabalhos devem desejadamente contaminar-se uns aos outros.



Ricardo Simões

Figura 81 - De cima para baixo: “Entrevista a Ricardo Simões, Diretor Artístico do CDV-Teatro do Noroeste e encenador da peça “A Estalajadeira””.

Entrevista a Antonio Simón, autor da cenografia e iluminação da peça “A Estalajadeira”

Entrevista realizada pelas 11:30 horas, no dia 7 de Novembro de 2018, no Teatro Sá de Miranda, em Viana do Castelo.

1. Nome Completo, Idade, Formação académica e Formação Profissional?

Muito bem, eu chamo-me António Simon, tenho 69 anos. Eu sou licenciado em teatro e interpretação e fiz um doutoramento, 2 anos, mas não fiz ainda a tese doutoral.

2. O que acha de Goldoni hoje, e na cidade de Viana do Castelo?

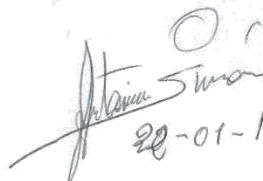
Goldoni é um mestre da escrita do seu tempo, mas um mestre para todos nos que o seguem até hoje. Goldoni fez sempre um retrato crítico da sociedade da sua época, quase sempre através do humor. É um grande malabarista do teatro, gostava de jogar, de jogar com o público, com a história do mundo, creio que tem que ser bem recebido porque entendo que o seu trabalho é totalmente atual. Totalmente. O teatro tem que ser um elemento sempre crítico no momento atual da sociedade e não chega ser crítico, tem que ser uma porta nova de cada vez, para conduzir, para abrir espaços para vermos o mundo de outra maneira, de outra perspetiva.

3. Já alguma vez trabalhou alguma peça de Goldoni?

Nunca em nenhuma faceta com as que lido no teatro, é a primeira vez, contudo vi muitas peças de Goldoni, inclusive esta, há 20 anos no centro dramático galego. Mas nunca trabalhei, é a primeira vez que trabalho em algo realizado com Goldoni.

4. Quais os limites para a cenografia?

Falar de limites no teatro eu não gosto, para mim não há limites, Não penso que haja limites. O limite é a imaginação que eu tenha e a capacidade de cada pessoa para mostrar a própria peça, da forma e maneira que creia oportuno para a sociedade no momento.

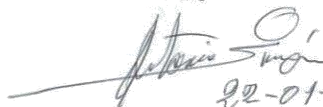

22-01-19

5. Até que ponto, a cenografia poderá ser distinta das tantas outras que existiram até hoje?

Vai ser diferente sem dúvida, sou eu que a faço. O mundo da cenografia é um mundo narrativo da mesma maneira que o texto, como eu dizia antes. Qualquer aspeto do teatro tem que ser narrativo, a luz, as roupas, os figurinos, os adereços, o texto também pode ser narrativo, o texto não sei bem, mas as outras coisas podem ser todas narrativas. Não podem ser elementos passivos e mortos no palco, tem que ser elementos dinâmicos, vivos e narrativos e que estejam de acordo com a peça com o interessa e intenção que queiramos dar a cada peça, neste caso nesta montagem por parte do encenador tem uma intenção.

6. Qual a sua visão para o cenário desta peça?

Esta peça tem uma cumplicidade grande, a história ocorre em diferentes espaços, 5, 6 ou 7 espaços. No teatro antigo, trocavam as decorações para cada cena/momento, nós fizemos o mesmo também aqui, mas mudam de maneira diferente. Os espaços vão sendo incorporados no primeiro. O primeiro espaço é "estar com o público", de modo a que a peça seja assumida por parte do público como própria, como uma história nossa ou de gente como nós. O espetáculo vai avançando cinograficamente com relação ao próprio texto, ao que é narrado e com relação à intencionalidade que pretendemos dar-lhe. Não se trata tanto de fazer desenhos que nos limita aos espaços de à 3 séculos atrás, não faz muito sentido para mim. Serão espaços mais universais, que se vão complementando uns aos outros. Há um elemento muito importante que são as portas, uma estalagem onde há muita gente, muito movimento, o jogo de portas é importante. Na estalagem as primeiras cenas do primeiro ato (A peça de Goldoni está dividida em atos) sucede no exterior da estalagem, nos jardins da estalagem, com árvores, tudo que seja necessário, levando a uma narrativa diferente, moderna, atual. Não gosto muito de dizer moderno, atual porque esta expressão vale o que vale, mas não encontro palavras mais adequadas. São elementos que vão fazer mexer o pensamento do espectador, vão "ligar" o cérebro do espectador, mas que ao mesmo tema seja atual. Eu gosto muito da magia e para mim o teatro tem que ter algo de magico, tem que ser magico, e gosto que as coisas que parecem uma coisa na verdade sejam outra, e que a subtilidade dos elementos que usamos em cena sejam de dupla utilização, que possam ser usados de várias formas. Por exemplo as paredes exteriores da estalagem com


22-01-19


a sua porta acabam por ser o piso dos quartos da estalagem, por exemplo, a plateia está toda cheia de árvores, árvores a sério com 6/7 metros de altura, no teatro fica bonito uma visão destas, sentas-te na cadeira e vês árvores por todo o lado, podes tocar nelas esconder-te atrás delas, e num certo momento as árvores desaparecem.

7. Qual a visão e a relação entre os figurinos e o cenário (espaço cénico)?

Tudo que se utiliza em cena é importante, tudo que serve para o espectador compreender a história é importante, seja um copo na mão de um ator ou um chapéu espetacular na cabeça da protagonista, o que quer que seja, é igual. Tudo tem importância, os figurinos, e ao mesmo nível que a cinografia, e ao mesmo nível da luz. Eu sempre digo que o teatro é o resultado dos vasos comunicantes. Num vaso está o texto, noutro vaso está o espaço, noutro vaso estão os figurinos e os adereços, e quando um está cheio e os outros estão vazios algo está mal, porque o texto baixa de nível, se o texto é mau e o espaço cénico for muito bom com uma boa luz, com bons adereços e uma boa história, se o texto é fraco o cenário baixa, os espaço cénico baixa. Tudo tem importância, e todos a mesma. Há uma ideia de que os textos teatrais dos autores tem de ser respeitados, e eu digo que não, porque já está respeitado na sua escrita, quem quiser conhecer o texto que o leia, o texto já existe, o texto é um pretexto para se fazer um espetáculo, o espetáculo não é o texto, este é um erro brutal. Se os textos fossem inalteráveis todos os encenadores do mundo fariam o texto igual, e não há uma peça igual à outra quando são encenadores distintos, esta peça em Itália não é a mesma aqui, porque dos textos podes tirar o que quiseres, podes levar para um lado ou para outro, se vais fazer os textos exatamente iguais não faz sentido, faz sentido que cada encenador retire do texto o que quiser, e ninguém se deve chatear por não estar 100% fiel ao texto do autor, "o autor que se foda", o texto dele está aí, ele já fez o seu trabalho, agora eu vou fazer o meu, que é utilizar o texto para contar a minha história, a história que eu queira contar.

8. Quanto aos figurinos, qual a sua visão á essencialidade de haver figurinista?

São essenciais, claramente.


22-01-19

9. Na construção dos figurinos quais os profissionais que acha que devam estar envolvidos?

Os figurinos têm a mesma importância que o texto, volto a repetir. Tem a mesma importância como qualquer outra parte da peça. Quem pode fazer figurinos? Qualquer pessoa. A técnica de materializar os figurinos não faltam profissionais, costureiras profissionais etc... o habitual. Para desenhar há quem tenha ideias e esboce mal. Eu esboço mal, muito mal, mas não tem importância, o importante é a ideia, o conceito em relação à personagem. Se tens uma ideia que encaixa na história que queres contar, que seja importante para continuar a narrar a história, é nisso que tem que pensar o desenhador de um figurino, não se trata de retratar bem uma época, trata-se de quem é a personagem que leva a cabo, e que dê importância à mesma. Não é o mesmo uma personagem levar uma espada enferrujada ou uma espada totalmente brilhante, isso é narração, a espada está a narrar, narra para o personagem, para ajudar a contar a história do personagem, e a roupa igual.



22-01-19
Antonio Simón

Figura 82 - De cima para baixo: “Entrevista a Antonio Simon, autor da cenografia e iluminação da peça “A Estalajadeir””.

Anexo 3 - Amostras de tecidos referentes a cada personagem da peça “A Estalajadeira”

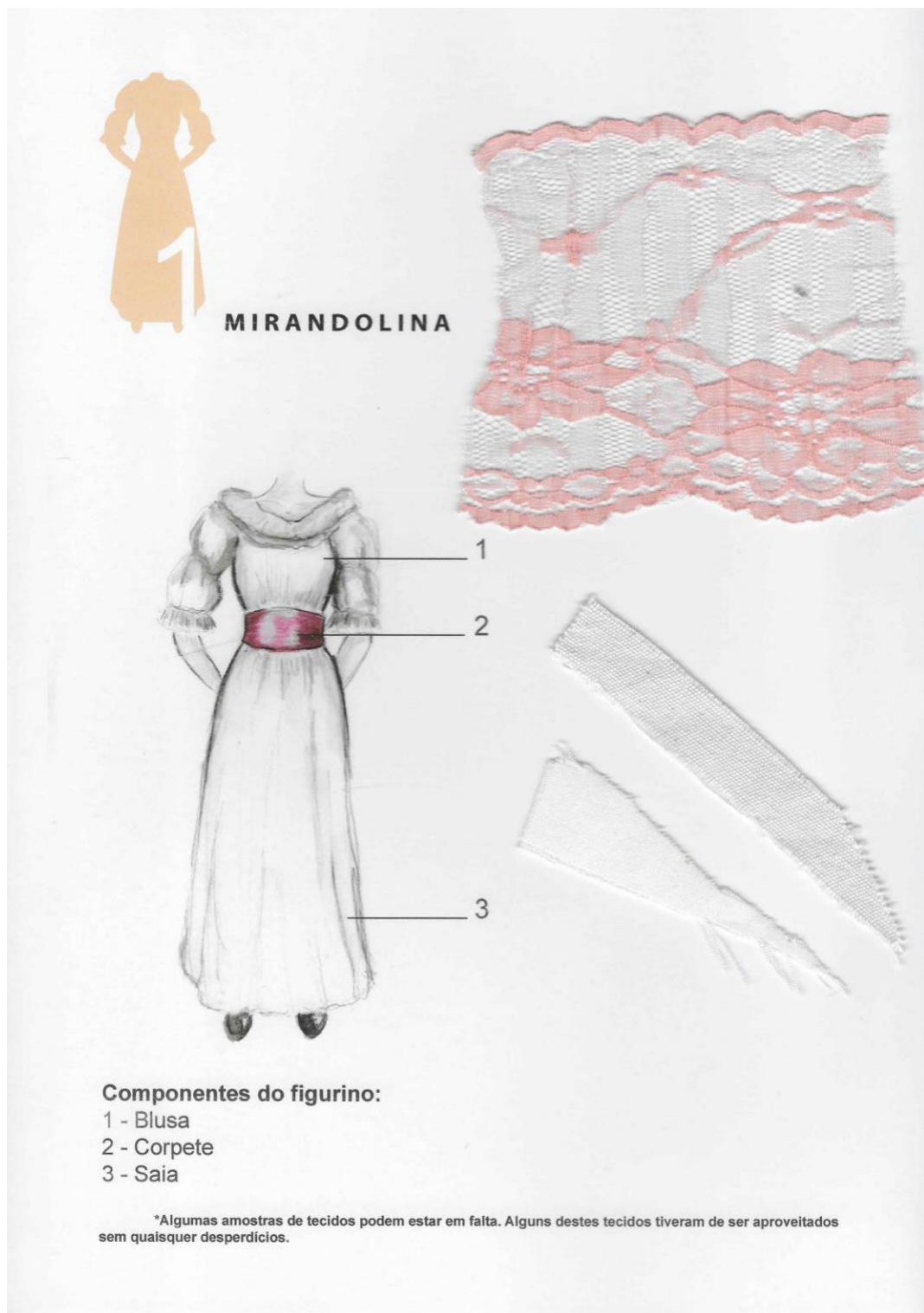
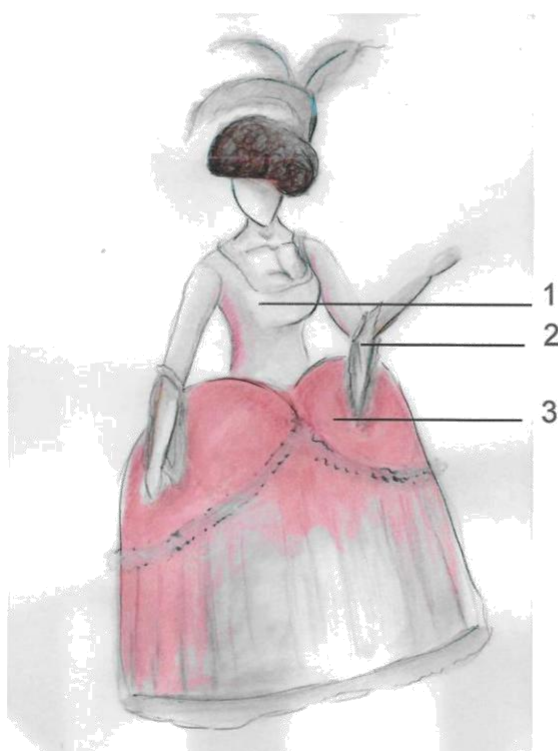


Figura 83 - “Amostras de tecidos utilizados na confecção para o figurino da personagem Mirandolina (1)”. Fonte: Juliana Vilaça



HORTÊNCIA



Componentes do figurino:

- 1 - Blusa
- 2 - Mangas rendadas (babados)
- 3 - Saia

*Algumas amostras de tecidos podem estar em falta. Alguns destes tecidos tiveram de ser aproveitados sem quaisquer desperdícios.

Figura 84 - “Amostras de tecidos utilizados na confecção para o figurino da personagem Hortência (2)”. Fonte: Juliana Vilaça

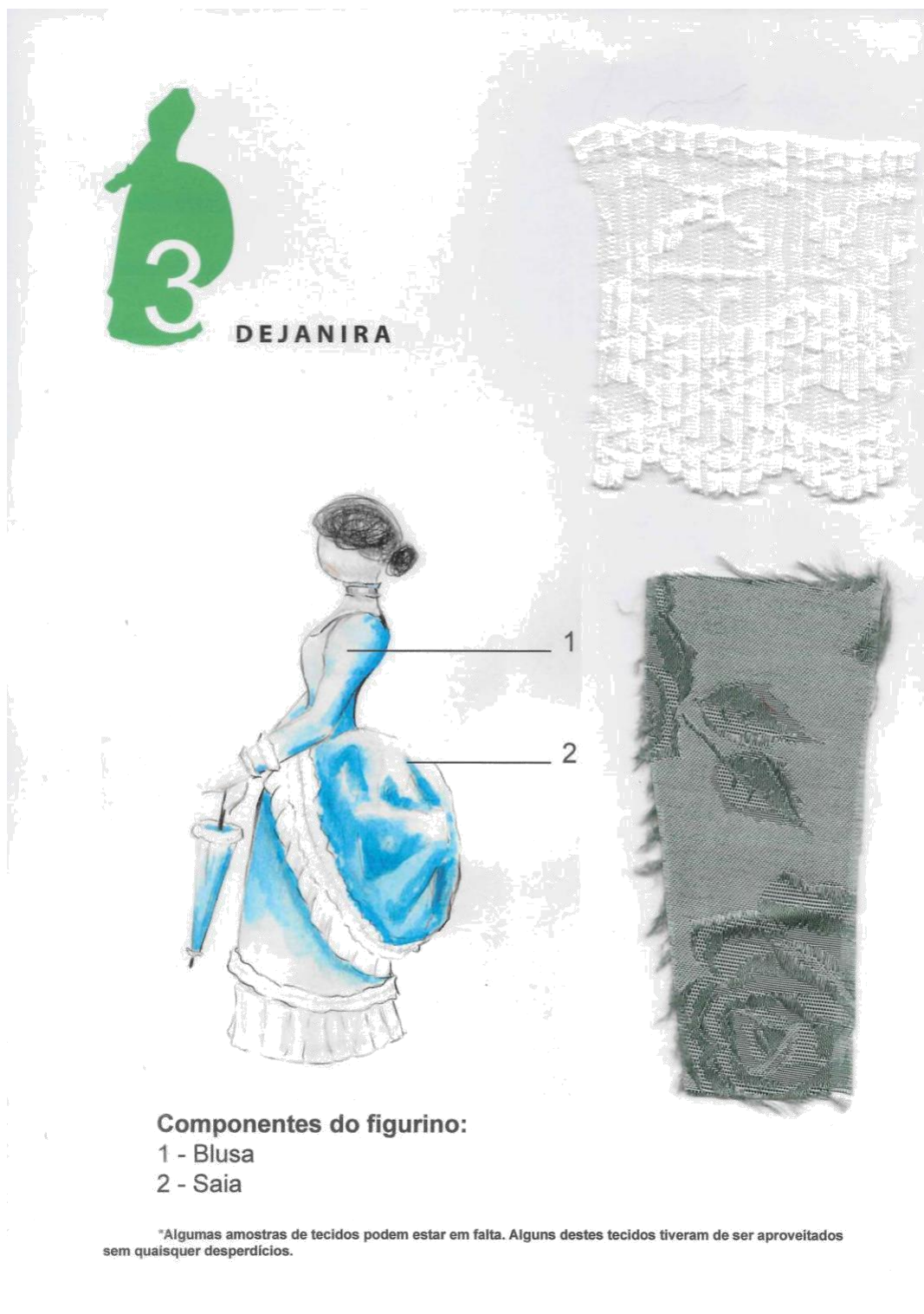


Figura 85 - “Amostras de tecidos utilizados na confecção para o figurino da personagem Dejanira (3)”. Fonte: Juliana Vilaça



Figura 86 - “Amostras de tecidos utilizados na confecção para o figurino da personagem Cavaleiro de Ripafatta (4)”. Fonte: Juliana Vilaça



MARQUÊS DE FORLIPÓPOLI



Componentes do figurino:

- 1 - Blusa
- 2 - Colete Interior
- 3 - Colete Exterior
- 4 - Casaco
- 5 - Calção



*Algumas amostras de tecidos podem estar em falta. Alguns destes tecidos tiveram de ser aproveitados sem quaisquer desperdícios.

Figura 87 - "Amostras de tecidos utilizados na confecção para o figurino da personagem Marquês de Forlipópolis (5)". Fonte: Juliana Vilaça



Figura 88 - “Amostras de tecidos utilizados na confecção para o figurino da personagem Conde de Albfiorita (6)”. Fonte: Juliana Vilaça

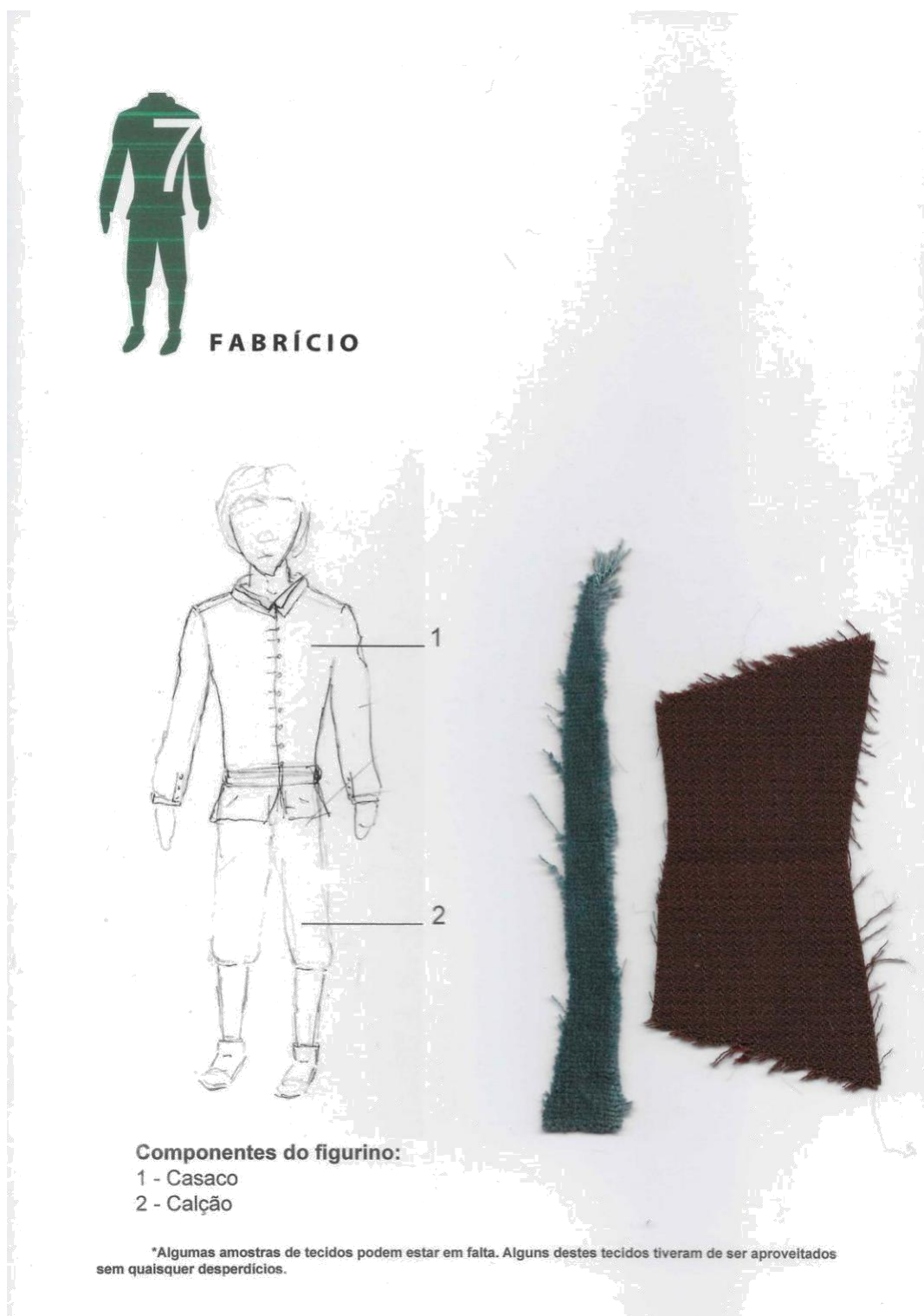
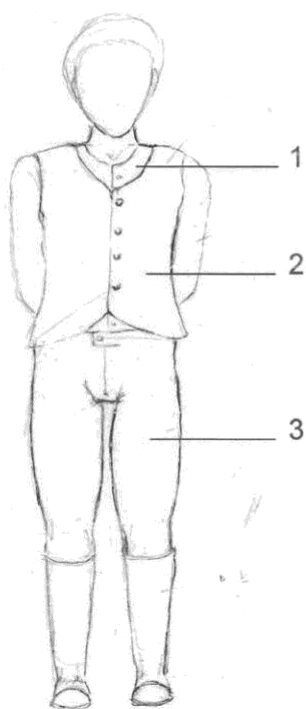


Figura 89 - “Amostras de tecidos utilizados na confecção para o figurino da personagem Fabrício (7)”. Fonte: Juliana Vilaça

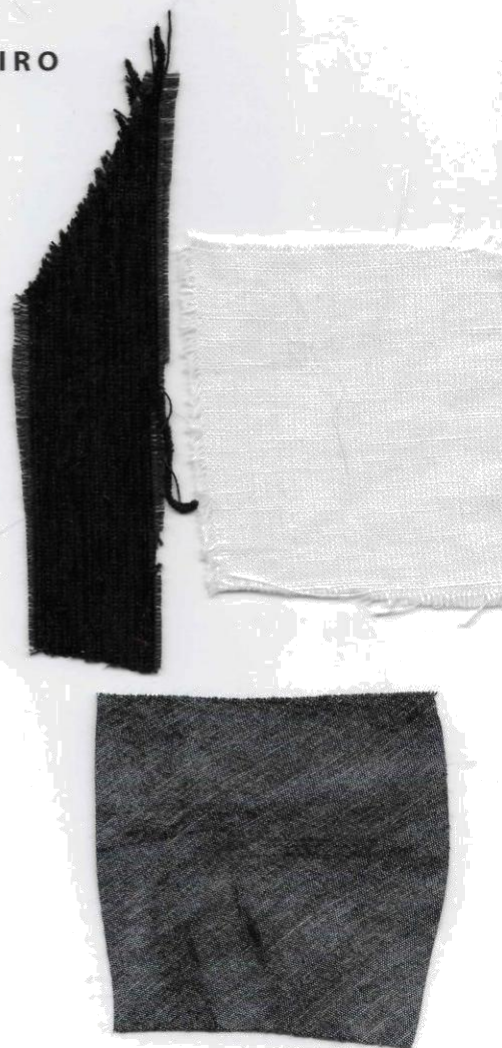


CRIAÇÃO DO CAVALEIRO DE RIPA FATTA



Componentes do figurino:

- 1 - Blusa
- 2 - Colete
- 3 - Calção

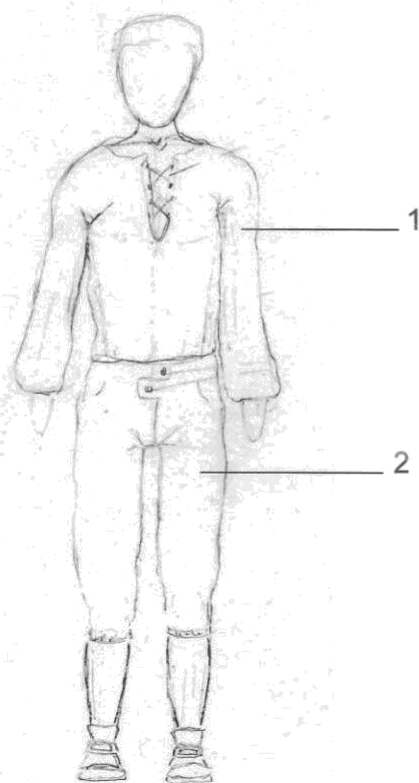


*Algumas amostras de tecidos podem estar em falta. Alguns destes tecidos tiveram de ser aproveitados sem quaisquer desperdícios.

Figura 90 - "Amostras de tecidos utilizados na confecção para o figurino da personagem Criação do Cavaleiro de Ripafatta (8)". Fonte: Juliana Vilaça

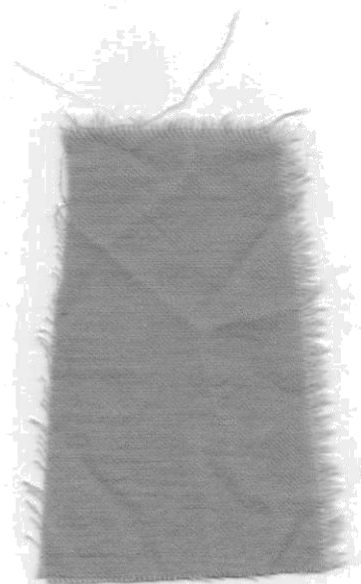


CRIADO DO CONDE DE ALBAFIORITA



Componentes do figurino:

- 1 - Blusa
- 2 - Calça



*Algumas amostras de tecidos podem estar em falta. Alguns destes tecidos tiveram de ser aproveitados sem quaisquer desperdícios.

Figura 91 - “Amostras de tecidos utilizados na confecção para o figurino da personagem Criado do Conde de Albafiorita (9)”. Fonte: Juliana Vilaça

Anexo 4 - Flyers distribuídos pelos espetadores das Peças: “O Autómato” e “A Estalajadeira”, 136ª, 137ª respetivas criações do Teatro do Noroeste - CDV

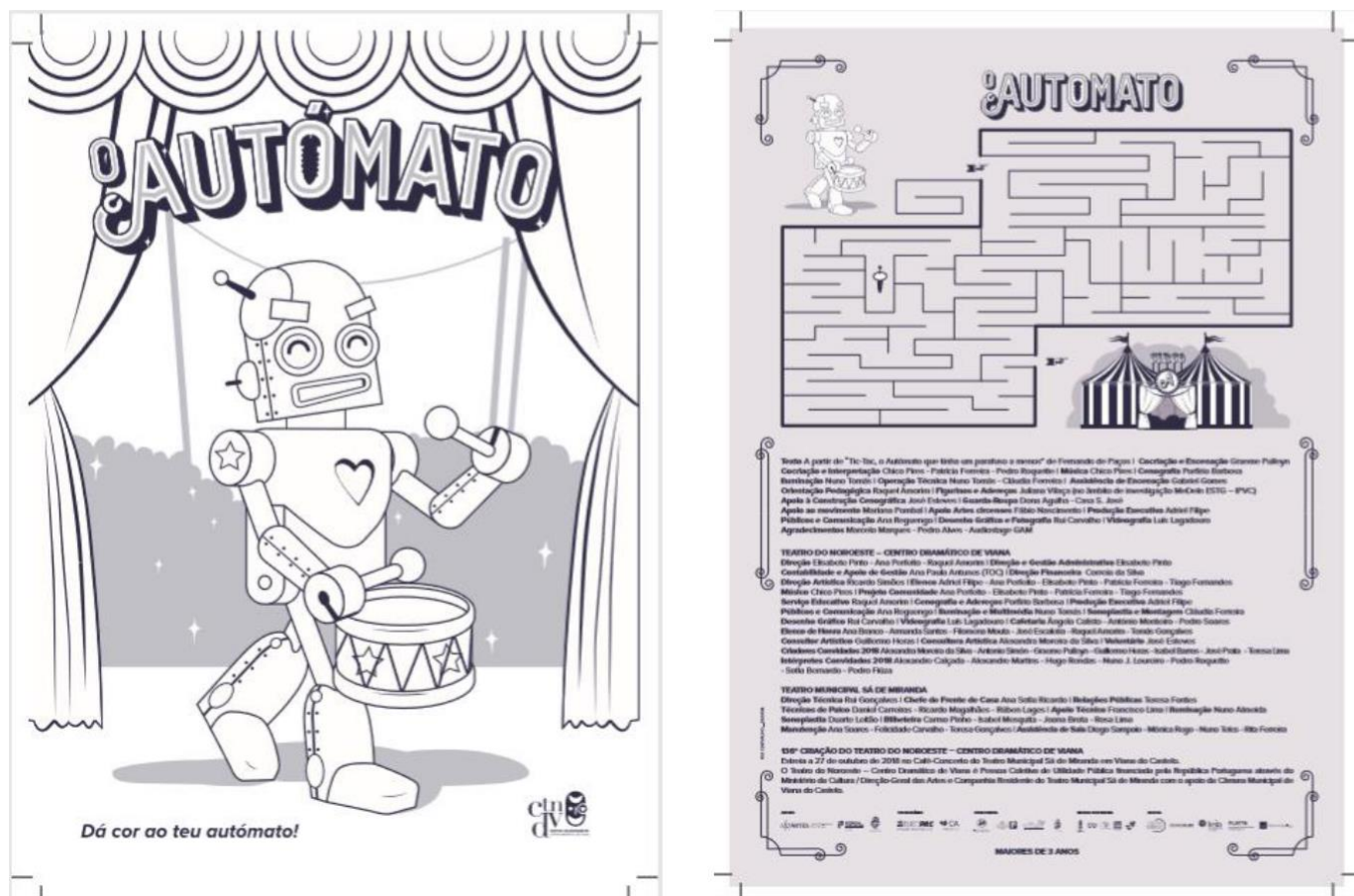


Figura 92 - Da esquerda para a direita: “Parte da frente do flyer da peça “O Autómato”, com objetivo didático para as crianças colorirem ao seu gosto”. “Parte de trás do flyer também com vertente e função didática (jogo do labirinto) e ainda informações pertinentes sobre o espetáculo”. Autoria do Designer, Rui Carvalho.



UMA
CONDIÇÃO DE
**CARLO
GOLDONI**
INTERPRETAÇÃO
**RICARDO
SIMÕES**

A ESTALAJADEIRA

TEXTO

Carlo Goldoni

ENCENAÇÃO

Ricardo Simões

TRADUÇÃO

Jorge Silva Melo

DRAMATURGIA

Alexandra Moreira da Silva

CENOGRAFIA E ILUMINAÇÃO

António Simão

SONOPLASTIA

João Prata

FIGURINOS E ADEREÇOS

Juliana Vilaça

(no âmbito da investigação MeDelin
ESTG - IPVC)

INTERPRETAÇÃO

Adriel Filipe

Alexandra Calçada

Alexandre Martins

Ana Perfeito

Elisabete Pinto

Hugo Rendas

Pedro Piuze

Sofia Bernardo

Tiago Fernandes

CONSTRUÇÃO CENOGRAFICA

Adriel Filipe

António Simão

Chico Pires

Claudia Ferreira

Daniel Carreras

Duarte Leitão

Francisco Lima

João Esteves

Nuno Almeida

Nuno Tomás

Paulo Pires

Porfírio Barbosa

Ricardo Magalhães

Ricardo Simões

Ruben Lages

Rui Gonçalves

GUARDA-ROUPA

Dona Aguilha

OPERAÇÃO DE LUZ

Nuno Almeida

Nuno Tomás

OPERAÇÃO DE SOM

Claudia Ferreira

Duarte Leitão

PRODUÇÃO EXECUTIVA

Adriel Filipe

PÚBLICOS E COMUNICAÇÃO

Ana Reguengo

GRAFISMO E FOTOGRAFIA

Rui Carvalho

VIDEOGRAFIA

Luís Lagadouno

TEATRO DO NOROESTE - CDV

DIREÇÃO

Elisabete Pinto

Ana Perfeito

Raquel Amorim

DIREÇÃO E GESTÃO

ADMINISTRATIVA

Elisabete Pinto

CONTABILIDADE E

APOIO DE GESTÃO

Ana Paula Antunes

DIREÇÃO FINANCEIRA

Conceição da Silva

DIREÇÃO ARTÍSTICA

Ricardo Simões

ELENCO

Adriel Filipe

Ana Perfeito

Elisabete Pinto

Patrícia Ferreira

Tiago Fernandes

MÚSICO

Chico Pires

PROJETO COMUNIDADE

Ana Perfeito

Elisabete Pinto

Patrícia Ferreira

Tiago Fernandes

SERVIÇO EDUCATIVO

Raquel Amorim

CENOGRAFIA E ADEREÇOS

Porfírio Barbosa

PRODUÇÃO EXECUTIVA

Adriel Filipe

PÚBLICOS E COMUNICAÇÃO

Ana Reguengo

ILUMINAÇÃO E MULTIMÉDIA

Nuno Tomás

SONORIZAÇÃO E MONTAGEM

Claudia Ferreira

GRAFISMO

Rui Carvalho

VIDEOGRAFIA

Luís Lagadouno

ELENCO DE HONRA

Ana Branco

Armindo Santos

Filomena Moura

João Escalera

Raquel Amorim

Tomás Gonçalves

CONSULTORA ARTÍSTICA

Alexandra Moreira da Silva

CONSULTOR ARTÍSTICO

Guillermo Heras

VOLUNTARIADO

João Esteves

TEATRO MUNICIPAL

SÁ DE MIRANDA

DIREÇÃO TÉCNICA

Rui Gonçalves

CHEFE DE FRENTE DE CASA

Ana Sofia Ricardo

RELAÇÕES PÚBLICAS

Teresa Fontes

TÉCNICOS DE PALCO

Daniel Correia

Ricardo Magalhães

ILUMINAÇÃO

Nuno Almeida

SONORIZAÇÃO

Duarte Leitão

BILHETEIRA

Carino Pinho

Isabel Mesquita

Joana Brato

Rosa Lima

MANUTENÇÃO

António Soares

Felicidade Carvalho

Teresa Gonçalves

ASSISTÊNCIA DE SALA

João Rodrigues

Mónica Rego

Nuno Teles

Rita Ferreira

137ª Criação do Teatro do Noroeste

- CDV

AGRADECIMENTO

Jorge Doria

Estreia: 14 de dezembro de 2018 na

Sala Principal do Teatro Municipal Sá

de Miranda em Viana do Castelo

O Teatro do Noroeste - CDV é fi-

nanciado pelo Ministério da Cultura

através da Direção Geral das Artes e é

apoiado financeira e institucionalmen-

te pela Câmara Municipal de Viana do

Castelo, sendo Companhia Residente

do Teatro Municipal Sá de Miranda.

INFO 258 823 259 / 967 552 968

RESERVAS tmcast@cm-viana-castelo.pt

GERAL@CENTRODRAMATICODEVIANA.COM

WWW.CENTRODRAMATICODEVIANA.COM




P

É sempre com entusiasmo que tomo conhecimento da estreia de mais um espetáculo da companhia de teatro profissional de Viana do Castelo, o nosso Teatro do Noroeste – Centro Dramático de Viana. Ao longo dos anos, a companhia foi-nos habituando à excelência dos seus profissionais, à qualidade de todos os trabalhos que apresenta, num esforço contínuo na criação e formação de públicos de todas as idades.

Neste mês de celebração, estreia a 137.ª criação do Teatro do Noroeste - Centro Dramático de Viana, que toma por título *A Estalajadeira* de Carlo Goldoni, a partir do texto do dramaturgo italiano do século XVIII.

Quando se junta um grandioso texto a uma equipa dedicada, estou certo de que esta será mais uma produção que merecerá fortes aplausos do nosso público.

Aproveito para deixar votos de Boas Festas a todos os atores e a toda a equipa técnica que, ao longo do ano, dinamiza o nosso Teatro Municipal Sá de Miranda! Bem-hajam!


CÂMARA MUNICIPAL
VIANA DO CASTELO

O Presidente da Câmara Municipal
José Maria Costa

**UMA ESTALAGEM
ABERTA AO PÚBLICO**

Levar à cena *A Estalajadeira*, de Carlo Goldoni, era já desejo da Direção Artística há algum tempo. No entanto, dadas as características do espetáculo no que toca a necessidades de elenco, espaço cénico e restantes áreas criativas, esse sonho teve que ser adiado enquanto não se reunissem condições financeiras para tal. Assim, na Candidatura à Direção Geral das Artes, este seria o projeto que encerraria o primeiro ano em que, idealmente o Teatro do Noroeste – CDV, voltava a ter apoio da Tutela. Felizmente, assim foi. Felizmente, assim é! É neste simbólico mês de dezembro, no qual a companhia celebra 27 anos de existência, que se abrem as portas desta Estalagem! Personagens idealizadas no século XVIII, comunicam com o público do século XXI. Serão assim tantas as diferenças? Será esta comédia uma ponte por tempo e por espaço? Fica o convite a todos os vianenses, e não só, a visitarem a nossa Estalajadeira!

A Direção
Elisabete Pinto
Raquel Amorim
Ana Perfeito

M

GOLDONI, O CÔMICO E O TEATRO: O SEU É O NOSSO MUNDO

Carlo Goldoni (1707-1793) foi um comediógrafo que sonhou o impossível no seu tempo: reformar o teatro italiano. Porque o que existia então, assente na forma da *commedia dell'arte*, com as suas celebérrimas máscaras, não lhe bastava. Teatro que se baseava em enredos simples, os *canovaccio* eram pequenas histórias populares sobre as quais os atores de então, cada qual especializado num tipo específico de personagem, improvisava. O ofício de ator era ainda mais precário do que, infelizmente, continua a ser e, por toda a Itália, existiam pequenos núcleos de artistas saltimbancos que sobreviviam indo de povo em povo, de praça em praça, apresentando as suas representações. Este era também, *grosso modo*, o cânone de produção teatral vigente um pouco por toda a Europa latina, com as devidas especificidades estilísticas do teatro de cada geografia. No caso português, escrevia por essa altura o grandíssimo e malogrado dramaturgo António José da Silva (1705-1739) as suas operetas jocosas, assim como, antes dele, haviam já visto a luz do dia todas as obras de Gil Vicente (1465-1536) cuja genialidade, amplamente reconhecida pelo público coetâneo, aliada à promoção da obra vicentina por parte da Corte Portuguesa, quase obliteraram a importante obra de Sá de Miranda (1481-1558) que, por sua vez, introduziu a comédia clássica em prosa em Portugal, precisamente inspirada na escola poética italiana e antecipando estilisticamente, em mais de um século, o novo teatro cómico que Goldoni consagrou. Autor prolífico, Carlo Goldoni, que era notário antes de se dedicar inteiramente ao teatro, escreveu mais de duas centenas de obras, das quais 166 comédias! E, a partir de certa altura, para além da escrita, foi-lhe também encarregada a

direção dos atores, num tempo em que ainda não existia a figura do encenador. Eram os atores mais experientes que dirigiam as peças a partir do palco. Esta conjugação coloca

Goldoni numa posição de autor-diretor de atores, dirigindo a partir da plateia. Esta antecipação da visão exterior do encenador moderno terá influído na revolução que ele traz para o palco de então. Escrevendo a pensar nas características específicas dos atores de que dispõe, a reforma do teatro que ele propõe consubstanciará uma convocação do mundo para a cena. Mas não já o mundo visto apenas a partir das ideias das elites mas o mundo real, das peripecias, dos enganos, das profissões subalternas e do quotidiano, visto a partir dos estratos mais baixos da sociedade. De baixo a cima, Goldoni coloca diante dos nossos olhos, no palco, a realidade das coisas humanas: os objetos, as ferramentas, as invenções, os mecanismos. E as fraquezas, vícios e paixões humanas, captadas em rigoroso detalhe, sem falsos moralismos e com todo o humor de cada situação. E o público correspondeu, enchendo os teatros em

que Goldoni trabalhou. A sua obra mais difícil de classificar será, porventura, *A Estalajadeira*, estreada em Veneza, em 1753, na qual vemos a mundanidade do seu (e do nosso?) tempo, numa comédia amorosa que é simultaneamente um poderoso retrato de uma sociedade em profunda mudança, em pleno século dezoito, o *século das luzes*: *Mirandolina* é uma jovem herdeira e donzela, proprietária de uma estalagem, negócio de família, que ela gere sozinha. Entre os hóspedes, há um *Marquês* sem dinheiro e um *Conde* sem nobreza. Um *Cavaleiro* abrutalhado e um *Criado* pelo beicinho. Todos por ela apaixonados. Há um criado do *Conde* e outro do *Cavaleiro*. E duas cómicas que levam a vida armando os seus enredos também fora do palco. Nobres, comerciantes, homens de armas e criados, falsas damas e toucados. Dinheiros, dobras, moedas e cruzados. Pratos, copos, talheres, cozinhados, roupas, lençóis, mesas, engomados... Nada escapa à pena laboriosa do dramaturgo que regista, com requintes de notário, aquele mundo em transformação: o declínio da Nobreza, a ascensão da Burguesia, uma primeira democratização do acesso ao dinheiro através do trabalho, assim como a possibilidade de uma rudimentar emancipação da mulher através dos dois: trabalho e dinheiro. Que permitem a *Mirandolina* preservar a sua liberdade, que ela estima acima de todas as coisas, e levá-la ao limite do socialmente possível à época, para uma mulher. Felizmente, tal é radicalmente diferente da liberdade e da possibilidade de emancipação que as mulheres têm em 2018. Ou será que não? Até que ponto não estamos ainda no mesmo tipo de mundo machista, sexista, misógino, heteronormativo, decorridos 265 anos sobre a estreia mundial de *A Estalajadeira*, de Carlo Goldoni? Questões de tal complexidade e premência que, arrisco, conferem a esta comédia uma dimensão *shakespereana*, porquanto a verve de Goldoni nos consegue apresentar a alma humana filigranada e intemporalmente tocada pelo fito do trágico que há em cada um de nós. E, sob uma cobertura formal de comédia clássica, este texto conduz-nos a um complexo mil folhas de sentidos, no qual nenhuma camada tem apenas um sabor. Antes se trata de um menu completo, servido em pratos cheios, sobre uma mesa farta de génio. E todos estamos convidados para o repasto.

Ricardo Simões
Encenador
Diretor Artístico



Figura 93 - De cima para baixo: “Flyer da peça “A Estalajadeira”, autoria do Designer Rui Carvalho”.

Anexo 5 - Declarações de autentificação e autoria de figurinos e adereços das peças “O Autómato” e “A Estalajadeira”, 136^a, 137^a respectivas criações do Teatro do Noroeste - CDV

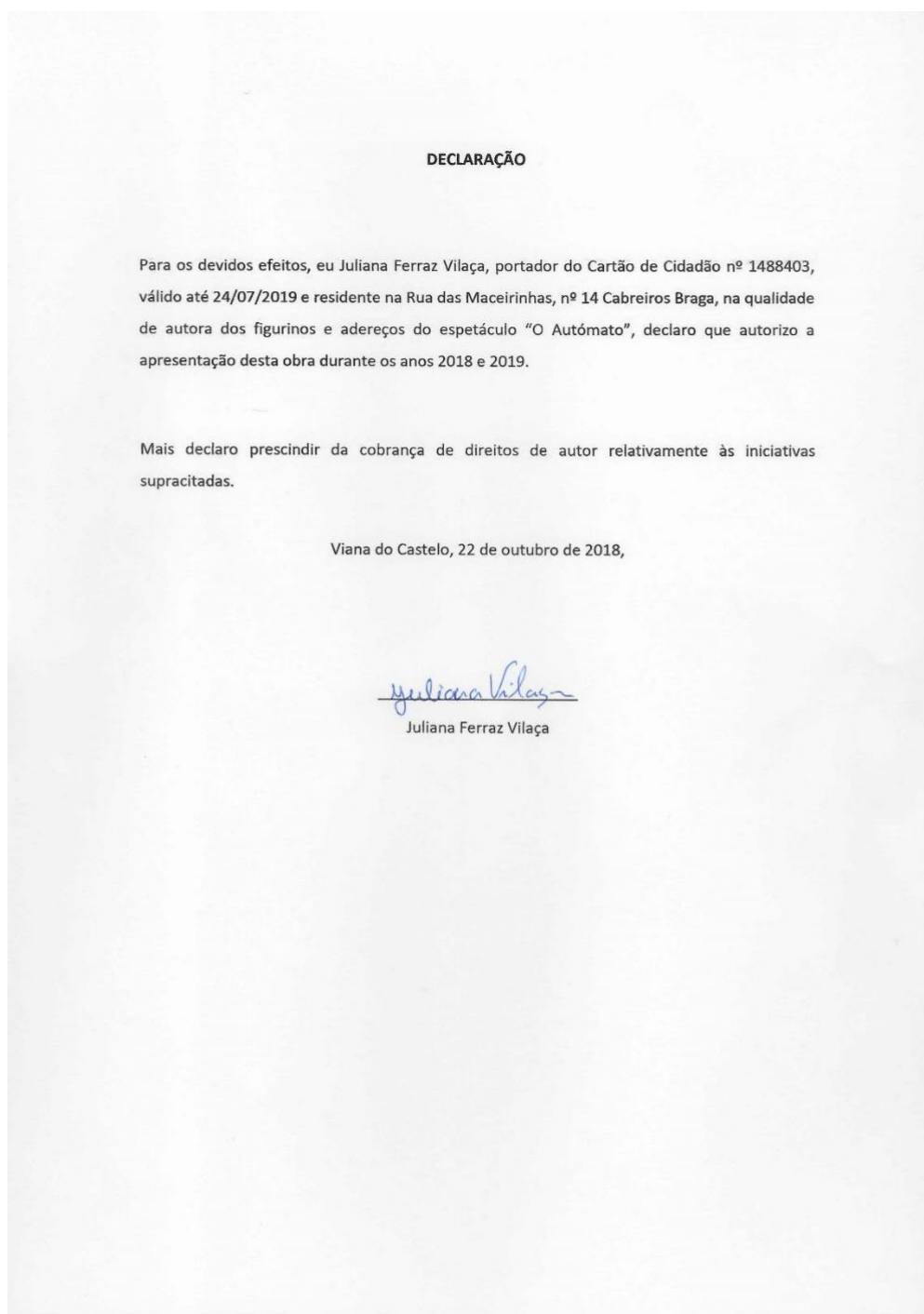


Figura 94 - “Declaração de autoria dos figurinos e adereços do espetáculo “O Autómato”.

Figura X- "popop".

DECLARAÇÃO

Para os devidos efeitos eu, Juliana Ferraz Vilaça, portador do Cartão de Cidadão nº 14388403, válido até 24/07/2019 e residente na Rua das Maceirinhas, nº 14 Cabreiros Braga, na qualidade de autora dos figurinos do espetáculo "A Estalajadeira", declaro que autorizo a apresentação desta obra durante os anos 2018 e 2019.

Mais declaro prescindir da cobrança de direitos de autor relativamente às iniciativas supracitadas.

Viana do Castelo, 4 de dezembro de 2018.



Juliana Ferraz Vilaça

Figura 95 - "Declaração de autoria dos figurinos do espetáculo "A Estalajadeira".

DECLARAÇÃO

Para os devidos efeitos, eu Juliana Ferraz Vilaça, portador do Cartão de Cidadão nº 1488403, válido até 24/07/2019 e residente na Rua das Maceirinhas, nº 14 Cabreiros Braga, na qualidade de autora dos adereços do espetáculo "A Estalajadeira", declaro que autorizo a apresentação desta obra durante os anos 2018 e 2019.

Mais declaro prescindir da cobrança de direitos de autor relativamente às iniciativas supracitadas.

Viana do Castelo, 4 de dezembro de 2018,


Juliana Ferraz Vilaça

Figura 96 - "Declaração de autoria dos adereços do espetáculo "A Estalajadeira".

Anexo 6 - DESIGNA 2018 - Conferência Internacional de Investigação em Design

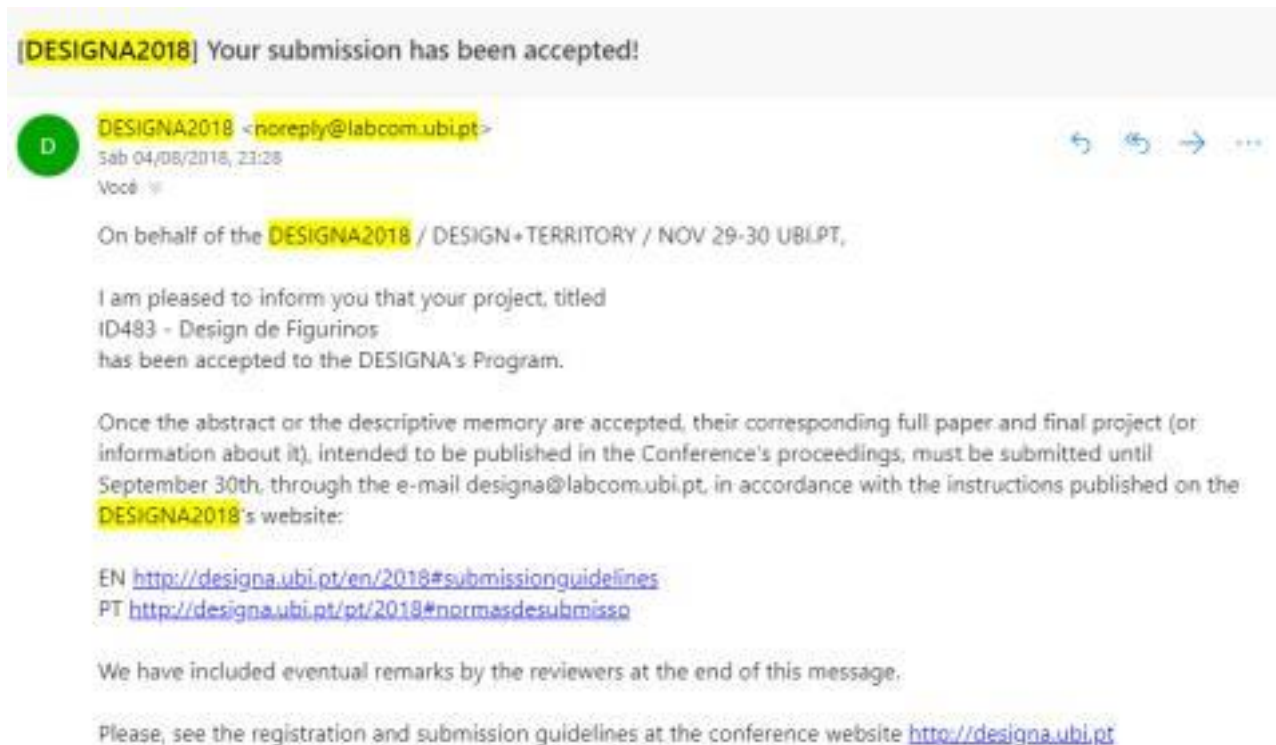


Figura 97 – “Email de aceitação face à candidatura na primeira fase da 7ª Edição da DESIGNA 2018”.